

Trabajos, Comunicaciones y Conferencias

Miradas sobre la literatura en lengua francesa: Hospitalidad, extranjería, revolución y diálogos culturales

XXX Jornadas de Literatura Francesa y Francófona

*Ana María Gentile, Claudia Moronell, María Julia Zaparart,
María Leonor Sara, María Paula Salerno
(compiladoras)*



**MIRADAS SOBRE LA LITERATURA
EN LENGUA FRANCESA: HOSPITALIDAD,
EXTRANJERÍA, REVOLUCIÓN
Y DIÁLOGOS CULTURALES**
XXX JORNADAS DE LITERATURA FRANCESA
Y FRANCÓFONA
Ensenada, mayo de 2017

Edición: Libros de la FaHCE

Diseño: D.C.V. Celeste Marzetti

Tapa: D.G.P. Daniela Nuesch

Editora por Prosecretaría de Gestión Editorial y Difusión: Natalia Corbellini

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

©2019 Universidad Nacional de La Plata

ISBN: 978-950-34-1760-7

Colección: Trabajos, comunicaciones y conferencias, 39.

Cita sugerida: Gentile, A. M., Moronell, C., Zaparart, M. J., Sara, M. L. y Salerno, M. P. (2019). Miradas sobre la literatura en lengua francesa: Hospitalidad, extranjería, Revolución y Diálogos culturales. XXX Jornadas de Literatura Francesa y Francófona (2017 : Ensenada). La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Trabajos, comunicaciones y conferencias ; 39). Recuperado de <http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/132>



Licencia Creative Commons 4.0.

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decana

Dra. Ana Julia Ramírez

Vicedecano

Dr. Mauricio Chama

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Hernán Sorgentini

Secretario de Posgrado

Dr. Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Prof. Laura Rovelli

Secretario de Extensión Universitaria

Dr. Jerónimo Pinedo

Prosecretario de Gestión Editorial y Difusión

Dr. Guillermo Banzato

Índice

Presentación	11
EJE I : Hospitalidad y Extranjería	15
Donner l'hospitalité à l'étranger...même lorsque cet étranger est en soi-même <i>Jean Bédard</i>	17
Joséphine Bacon: l'écho d'une présence <i>Jean-François Létourneau</i>	27
El "recién llegado" y los sentidos de la hospitalidad en El azul de las abejas de Laura Alcoba <i>Natalia Ferreri</i>	39
La noción de extranjería en Bernard-Marie Koltès <i>María Victoria Urquiza</i>	47
L'Africain de Jean-Marie Gustave Le Clézio: El ailleurs como exploración del "cuerpo extranjero" <i>Maya González Roux</i>	57
Ken Bugul: Extranjera también en su propia casa <i>Lía Mallol de Albarracín</i>	65
Dos lecturas: Tamango de Prosper Mérimée <i>María Amelia Grau</i>	75
La hospitalidad como trampa en El cuento del Grial <i>Mariana Florencia Gómez</i>	81
EJE II: Revolución	91

<u>Sexo y revolución: La escritura como testamento en Un captif amoureux de Jean Genet</u>	
Walter Romero	93
<u>Revolución, complot, terrorismo: Formas de la política en Robbe-Grillet</u>	
Bruno Grossi	101
<u>Paul Nizan y la escritura revolucionaria</u>	
Javier Gorraiz	111
<u>Dos modelos de historia contrapuestos a partir de Gilles & Jeanne de Michel Tournier</u>	
Juan Manuel Lacalle y Manuel Eloy Fernández	121
<u>Las tribulaciones de la revolución argelina y el oficio de escritor en L' attentat de Yasmina Khadra: una mirada circundante entre el exilio y la autobiografía</u>	
Enzo Menestrina	131
<u>El comienzo de la primera revolución del siglo XXI</u>	
<u>en Par le feu de Tahar Ben Jelloun</u>	
Ana Inés Alba Moreyra	139
<u>La revolución es un sueño eterno</u>	
Laura Valeria Cozzo	147
<u>EJE III: Diálogos culturales</u>	155
<u>Parte I: Literatura argentina en diálogo</u>	157
<u>Relaciones de la narrativa argentina con el Nouveau Roman</u>	
Mario Goloboff	159
<u>La zona francesa en El pasado, de Alan Pauls</u>	
Estela Blarduni	173
<u>Las poupées de Alejandra Pizarnik</u>	
Ludmila Barbero	183
<u>Música y tiempo en Boris Vian y Julio Cortázar</u>	
Ana María Peña	193

<u>Contribuciones a la teoría del humor en el siglo xx y sus transposiciones literarias: Georges Bataille y Witold Gombrowicz</u>	
<i>Javier Gorraís y Paula Jimena Sosa</i>	201
<u>Medea de Héctor Schujman y Médée Kali de Laurent Gaudé: un punto de encuentro</u>	
<i>Silvina Delbueno</i>	211
<u>Los dos galeotes, Les deux forçats: El problema de la traducción en los siglos XVIII y XIX</u>	
<i>Belén Landini</i>	219
<u>Parte II: Miradas sobre literatura contemporánea</u>	225
<u>Memoria de la Historia y los campos de concentración en textos de Romain Gary y Amélie Nothomb: Identificaciones y reactualización</u>	
<i>Mónica Martínez de Arrieta</i>	227
<u>Ecós de Rimbaud en la literatura italiana: Campana, Montale, Tabucchi</u>	
<i>Ana María Rossi y Sergio Di Nucci</i>	235
<u>Dos formas de impostura: Autoficción y falso testimonio en L'adversaire de Emmanuel Carrère y El impostor de Javier Cercas</u>	
<i>Maia Swiatek y Yael Tejero Yosovitch</i>	243
<u>Parte III: Miradas sobre literatura medieval</u>	253
<u>Expresiones de amor femeninas en dos romans franceses y en La muerte de Arturo, de Sir Thomas Malory</u>	
<i>Gabriela Cipponeri</i>	255
<u>La fiesta de las armas: Acerca de los torneos en obras de Chrétien de Troyes, en La mort Artu y en La muerte de Arturo de Sir Thomas Malory</u>	
<i>Kaila Yankelevich</i>	265
<u>Variantes alegóricas del amor en el Roman de la Rose y en la Vita Nuova</u>	
<i>Agustina Miguens</i>	275

<u>Infidelidad y lascivia: Elementos cómicos en dos textos de las narrativas italiana y francesa del siglo XII</u>	
<i>Constanza Espósito</i>	285
<u>Hospitalidad: Dimensión humana y divina en Le Voyage de Saint Brendan</u>	
<i>Susana Caba</i>	295
<u>Parte IV: Diálogos con tradiciones literarias occidentales</u>	303
<u>En el centenario del estreno de Les Mamelles de Tirésias de Guillaume Apollinaire: Un drama experimentalista de fusión de poéticas</u>	
<i>Jorge Dubatti</i>	305
<u>Sébastien Roch: Novela-deformación</u>	
<i>Mariano García</i>	333
<u>La recepción del pensamiento grecolatino en La filosofía en el tocador del Marqués de Sade: Una lectura hermenéutica</u>	
<i>Marcos Fabián Polisenya y Julieta Videla Martínez</i>	343
<u>Parte V: Diálogos con otras expresiones artísticas</u>	353
<u>Premios literarios y valor: Polémica en torno al Goncourt 2010</u>	
<i>María Julia Zaparart</i>	355
<u>El arte en El mapa y el territorio de Michel Houellebecq: Mercado, figura de artista, proyecto creador y melancolía</u>	
<i>Fernando Urrutia</i>	365
<u>De la novela al film. Moderato cantabile y la traición del código</u>	
<i>Lucía Vogelfang</i>	375
<u>El Extranjero, de Ferrandez: Recursos narrativos para una adaptación</u>	
<i>Francisco Pérez</i>	385
<u>Los ‘Otros’ y ‘Nos-Otros’ en algunas historietas de Jason</u>	
<i>Rocío Quiroga</i>	393
<u>De Hernani a Ernani: Literatura y música en son de libertad</u>	
<i>Claudia Pelossi</i>	407

Presentación

Las XXX Jornadas de Literatura Francesa y Francófona desarrolladas en mayo de 2017, tuvieron lugar, como en 2000 y 2007, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. En una prolongada tradición cultural, la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona (AALFF) propone cada año estos encuentros, que se disponen en conjunto con distintas universidades del país y del extranjero. En esta oportunidad, la organización del evento estuvo a cargo de profesoras de las cátedras de Literatura Francesa, Traducción Literaria y Cultura y Civilización Francesas de los Departamentos de Letras y de Lenguas Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Esta confluencia dio cuenta de la voluntad de fortalecer, a partir de la Lengua y la Literatura Francesas, no sólo los estudios, la traducción y la investigación conjunta, sino los lazos existentes entre docentes, investigadores e investigadoras de áreas afines, objetivos que felizmente se lograron y que permitieron tejer un entramado de amistad y de mutuo enriquecimiento académico. Los tres días de intercambios en que se desarrollaron las Jornadas, reunieron cerca de 80 investigadores, docentes y estudiantes de grado y posgrado de diferentes universidades de nuestro país, de Uruguay (Universidad de la República, Udelar) y de Canadá (Universidad de Sherbrooke).

Esta publicación de Actas recoge comunicaciones de los participantes y conferencias plenarias de los investigadores invitados, agrupadas en tres grandes secciones según los ejes temáticos propuestos por la Asociación para esta reunión: **Hospitalidad y extranjería; Revolución; y Literatura Comparada**. Esta última sección, que lleva como título general **Diálogos culturales** abarca los apartados: **Literatura Argentina en diálogo; Miradas**

sobre la Literatura Contemporánea; Miradas sobre la Literatura Medieval; Diálogos con Tradiciones Literarias Occidentales; y Diálogos con otras expresiones artísticas.

Dos conferencias plenarias inauguran el libro con una de las propuestas temáticas que convocaron a la reunión: **Hospitalidad y extranjería**. En esta sección seis contribuciones redefinen las condiciones de posibilidad de expresar ambos conceptos, ya en su densidad y profundidad particulares, como en la intrínseca relación que conllevan.

La segunda sección se centra en el otro tema propuesto: **Revolución**. La componen seis trabajos que indagan sobre las miradas políticas, filosóficas y personales de escritores en lengua francesa sobre fenómenos revolucionarios diversos. Indagaciones que constituyen a la vez, tomas de posición y nuevas búsquedas respecto de las respuestas literarias que han dado los autores a los momentos de cambio y a la violencia de las diversas manifestaciones abordadas en sus obras.

La última sección da cuenta de la importancia conferida no sólo a las relaciones entre Literaturas sino a los intercambios constantes entre los variados registros de la Cultura y la Literatura. De allí los diversos apartados que lo componen. **Literatura Argentina en diálogo** se abre con dos conferencias plenarias, que evocan con suma originalidad, la articulación y las numerosas conexiones entre la Literatura Argentina y la Literatura Francesa, sección que se completa con tres ponencias de investigadores que prosiguen sus análisis en esta vía comparatista, en diversos autores contemporáneos.

En el segundo apartado, tres estudios comparados trabajan influencias, analogías y correlaciones en obras de autores franceses contemporáneos y algunos precedentes temáticos y escriturarios de la literatura francesa, italiana y española, bajo el título de **Miradas sobre la Literatura Contemporánea**.

Teniendo en cuenta el sostenido interés con que los investigadores se aproximan a los escritos del medioevo, en la sección **Miradas sobre la Literatura Medieval**, se han reunido trabajos donde al enfoque comparatista, en busca de establecer ciertas tipologías, resaltar continuidades y establecer rupturas, se agregan comunicaciones que han abordado textos medievales desde las perspectivas temáticas de las Jornadas y que admiten una lectura vertebradora con las producciones de los dos primeros capítulos, en contextos epocales claramente diferenciados.

Las dos últimas secciones de esta publicación, **Diálogos con Tradiciones Literarias Occidentales** y **Diálogos con otras expresiones artísticas**, contrastan dos diferentes enfoques: por una parte, remiten a la inscripción de obras artísticas fundamentales en las continuidades de la tradición y por otra, dan cuenta de la creciente legitimidad de los estudios literarios en su intercambio constante con otras manifestaciones de la cultura. Una conferencia plenaria profundiza el primer enfoque, indagando sobre las poéticas teatrales en **Diálogos con tradiciones literarias**, seguida por dos ponencias que reelaboran acercamientos a los géneros canónicos y a caminos heredados. En los seis trabajos incluidos en **Diálogos con otras expresiones artísticas**, con los que culminan estas Actas, se entretajan un conjunto de problemáticas escriturarias manifestadas desde las expresiones artísticas más particulares, hasta el análisis de las políticas editoriales que dan cuenta de la atención crítica con que se contempla y se interviene el vasto mundo de lo literario.

La Literatura Francesa ha estado presente de manera constante en la escena cultural, dentro y fuera de Europa. La investigación permanente sobre la Literatura Francesa y Francófona y sus contactos con otras literaturas y otras disciplinas culturales, en nuestro país, de la que estas actas constituyen un ejemplo más, nos permite intuir que nuevos aportes seguirán imbricándose en los anteriores para seguir reflexionando sobre la relevancia, la actualidad de los debates y la participación de esta literatura en la construcción de saberes literarios.

Las editoras

EJE I

Hospitalidad y Extranjería

Donner l'hospitalité à l'étranger...même lorsque cet étranger est en soi-même

Jean Bédard¹

Comment se fait-il qu'une grande ville où chacun court au travail, se précipite dans les magasins à travers un tohu-bohu de transports étouffants puisse apparaître banale? J'ai vu l'autre jour, sur un grand écran, un immense camp de réfugiés où des milliers de femmes et d'enfants mouraient de faim. Une fraction de seconde plus tard apparaissait la parade des vedettes du Festival de Cannes, tapis rouge et bijoux rutilants. Et personne n'a sursauté. C'est tout de même formidable ces immenses tours de vitrage luisant de bronze et d'argent au pied desquelles des gueux installent leurs haillons pour dormir sur la neige ou le ciment ? Dites-moi comment est-ce possible de ne pas se sentir étranger dans un monde si peu adapté aux êtres vivants que nous sommes?

Une personne naturellement lucide et indépendante d'esprit ne devrait-elle pas se sentir perdue dans cette tour de Babel, cette maison des tumultes ? Le sentiment d'extranéité, se sentir étranger, ne devrait-il pas tous nous paralyser ? Mais non! Tout semble tourner sur des roulettes.

Comenius, le grand philosophe du XVIIe siècle, pensait qu'on échappait au sentiment d'être étranger grâce à un processus de socialisation qui nous amène à l'intérieur de la tour de Babel. Une fois à l'intérieur, tout apparaît normal. La bonne manière d'y arriver, nous dit Comenius, consiste à séquestrer très tôt les enfants, à les retirer de la vie naturelle où vivent les animaux, à les forcer à s'asseoir dans des locaux mal fenêtrés assortis d'un tableau noir sur lequel on écrit des mots: « chien », « bureau », « arbre », « cinéma ». Si

¹Escritor y filósofo quebequense

bien que tout ce qui est naturel devient une sorte d'abstraction, un jeu de mots et d'images. Lorsque les enfants sortent de telles institutions, c'est comme s'ils regardaient à travers des lunettes programmées : tout leur apparaît normal, même la juxtaposition de la plus grande misère et du plus grand luxe, la circulation des êtres qui ont besoin d'air pour respirer dans un monde rempli de machines et de cheminées qui les étouffent. C'est la nature, maintenant, qui leur apparaît étrange et sauvage, dangereuse et angoissante.

Mais l'écrivain philosophe, nous dit Comenius, a échoué son processus d'intégration à la société humaine, il n'a pas bien placé ses lunettes programmées. Il voit par les côtés, alors, il se sent étranger. Il a même un peu l'impression d'avoir atterri en pleine folie collective. Et s'il ne retrouve pas le chemin sauvage des vrais êtres vivants, s'il ne réussit pas à revenir chez lui dans la nature, sous la voûte étoilée où l'air est bon, il sera comme *L'Étranger* de Camus coincé entre nature et culture, et la maison des tumultes, la tour de Babel, le labyrinthe du monde, lui paraîtra absurde autant que la forêt lui paraîtra farouche et violente. Il est perdu sur les deux côtés.

C'est la tâche de l'écrivain philosophe, mais réinstallé dans la nature, d'accompagner l'*Étranger* jusqu'à ce qu'il retrouve la sérénité de vivre parmi les êtres vivants. Pour cela, il doit réussir à entraîner le lecteur dehors, à l'amener sous la voûte céleste où se dressent des arbres, où s'étend la mer, où respire la montagne. Ce genre d'écrivain est un étranger qui, non seulement n'est pas arrivé à entrer à l'intérieur de Babel, mais qui est revenu à sa petite enfance, au moment où une chenille était un miracle. Il est celui qui utilise les mots pour sortir des mots, qui utilise les images pour sortir des images, qui utilise les idées pour sortir des idées. Il a donné l'hospitalité à l'étranger qu'il est lui-même, il a accueilli son sentiment d'angoisse, il l'a ramené chez lui, dans le vivant. Il a accompli le cycle de la connaissance et de l'ignorance qui après l'abstraction peut se servir d'une pensée construite pour entrer plus profondément dans la chair et l'esprit de la nature.

Je suis né à Montréal. Je dois l'avouer, l'école n'a pas fonctionné pour moi. Je m'y suis buté, je suis resté sauvage. Je souffre du syndrome de l'extranéité ; je suis plus heureux parmi les poules et les chèvres que dans un bouchon sur la route. Je suis donc un écrivain selon Comenius, c'est pourquoi j'ai tenté dès le début d'élucider le mystère du sentiment de normalité. Pour moi, l'étranger n'est pas l'autochtone, l'étranger, c'est celui qui arrive dans

un pays en transportant sa culture comme un blindage et sa violence comme une preuve de supériorité.

Entre le sentiment d'être un étranger dans ma propre culture et d'être un autochtone dans le pays des loutres et des castors, il y a eu un long cheminement, je dois le dire, une route marquée par des rencontres avec des rejetés, des hérétiques, des oubliés, des étrangers qui n'ont pas reçu l'hospitalité, mais le mépris. Mais cela ne me suffisait pas, je me suis fait disciple des seuls écrivains philosophes qui sont revenus à la maison du vivant.

En premier, *Marguerite Porète*, la philosophe du retour aux forces créatrices de la vie. La première, je crois, à saisir l'intelligence à l'oeuvre dans les grandes forêts, à ressentir la féminité de l'utérus du ciel et de la terre, à percevoir l'inépuisable désir de l'être humain de respirer le grand air. On l'a brûlée vive, Place de Grève à Paris, en 1310.

Bien qu'elle soit l'inspiration de *Maître Eckhart* et qu'elle arrive avant lui, j'ai connu le Maître en premier. J'ai vécu plusieurs années avec ce moine accusé d'hérésie. Cet étrange dominicain du XIVe siècle m'a amené sous le dôme étoilé de la nuit, là où se retrouve à la fin de son parcours, *L'Étranger* de Camus. C'est avec Maître Eckhart que je me suis senti chez moi dans le grand cosmos plein de sphères et de mondes à découvrir. J'étais devenu autochtone dans le grand cosmos.

Mais plus j'étais chez moi sous les étoiles, moins j'étais chez moi dans une église quelconque, pas même celle des révoltés contre la religion. *Nicolas de Cues*, l'étrange philosophe, diplomate et mathématicien a réuni en moi l'athée et le confiant, il les a réconciliés dans une même conscience de leur ignorance. C'était comme ouvrir la porte si lourde qui nous confine dans la minuscule prison de nos connaissances, alors que l'air des montagnes se trouve dans ce que nous ne connaissons pas et dont nous ne soupçonnons même pas l'existence.

J'ai croisé *Comenius* sur la route, entre Montréal et Rimouski. C'est l'homme qui a le mieux dénoncé et invalidé le processus de banalisation de la violence. Et du même souffle, c'est lui qui a donné le coup d'envoi d'une humanité qui se reprend en main, un pas à la fois, vers une démocratie universelle du vivant.

Quatre rencontres, quatre romans dont trois sont réédités sous le titre de *Professeurs d'espérance*. Ces rencontres ont captivé près de 20 ans de ma vie

et m'ont préparé aux trois *Chants de la terre première* qui rendent hommage aux Premiers Peuples, mais surtout, qui visent à nous rapprocher de notre grand-mère la terre. Car si un jour nous touchons enfin terre, terre vivante, alors, après avoir été enfermé plus de quatre mille ans dans notre sentiment de supériorité, il se pourrait que nous puissions redevenir un Peuple premier, un fondateur d'avenir.

Certes, le christianisme constitue une remarquable synthèse de l'Égypte, des Hébreux, de la Grèce, de Rome et de quelques paroles du « grand étranger » Jésus, le plus incompris de tous, mais malheureusement, cette civilisation s'est elle-même définie par la rupture avec la nature et a réussi à changer le message vivifiant de celui qui se nommait lui-même La Vie en bronze, en or et en épées.

Notre civilisation est née avec la prétention de « la connaissance du bien et du mal », le fruit défendu. Elle juge de haut. La nature lui paraît plutôt scandaleuse. L'Homme judéo-chrétien se chasse lui-même du Jardin naturel. Il «s'auto-externalise», il s'exile du monde des arbres. Il construit la tour de Babel, la maison du tumulte. Pour une telle civilisation, les Premiers Peuples sont encore au Jardin: des êtres naturels, des barbares, des sauvages, des étrangers, inconscients du bien et du mal!

Mais pour moi, les *Professeurs d'espérance* avaient fait leur oeuvre. Je voulais et je croyais pouvoir retourner dans le Jardin naturel qu'aujourd'hui nous appelons prosaïquement écosystème ou biosphère. Les peuples du Grand Nord m'ont servi de guide.

Ma trilogie forme un long « Chant de la terre première ». Un cycle en trois temps. Tel Mahler, j'ai voulu laisser la terre chanter. Dans un chant de la terre, l'être humain n'est pas le personnage principal, il occupe une position humble, mais néanmoins magique dans l'immense matrice du monde. Cela veut dire que le paysage, les forces vives de la taïga, les étendues sans obstacle de la toundra, les rivières, les animaux, les plantes forment le personnage principal. Les femmes, les hommes sont entraînés par des forces, ils sont agis plutôt qu'ils n'agissent, ils ne remontent pas les rivières, ils sont remontés par les rivières. Ils ne décident pas de leur mariage, ni eux ni leurs parents, ils sont enlacés par les forces du désir selon les puissances qui nouent les êtres. Les vastitudes qui les enveloppent sont en résonance avec les vastitudes qui les constituent. C'est pourquoi, dans les grandes fêtes, ils sont la joie du monde.

Le Chant de la terre innue, le premier roman du cycle, raconte la légende de cette grande conquête de la joie. Dans les temps très anciens vivaient les

chasseurs-cueilleurs du froid. Le fer n'existait pas, mais la terre frémissait. Les étendues sans obstacle de la toundra formaient le tambour, les troupeaux de caribous migrateurs battaient le rythme, les vies humaines vibraient sur la peau tendue de Grand Nord.

Un grand-père, son fils et sa petite-fille vivent sur la haute côte nord du Fleuve-aux-Grandes-Eaux (Le Saint-Laurent). Leur village est de mauvaise humeur. La preuve que ça ne va pas très bien: on se met à vouloir obéir à un seul chef comme un troupeau en panique. La famille part donc pour une grande expédition vers le Labrador pour capturer la joie, c'est-à-dire le Caribou, parce que sans la joie, qui trouverait la force de vivre? On broie les bouts des os longs, on mêle cette farine à de la moelle et à de la graisse, on laisse fermenter... On revient avec un fromage plein de joie pour les mariages.

Le Chant de la terre blanche nous fait vivre la rencontre entre l'Européen et l'Autochtone. Une rencontre à la fois passionnée et fracassante. C'est l'histoire de Mikak, de son clan et des Frères Moraves, une communauté tchèque qui dès le 18^e siècle vient vivre avec les Inuits du haut Labrador. Une histoire d'amour qui nous enseigne ce qu'aurait pu être un réel dialogue entre une culture adaptative en phase avec son milieu et une culture d'exilés.

Le philosophe Comenius est pour ainsi dire l'âme des Frères moraves. Avant Jean-Jacques Rousseau, il défendait l'idée que la femme et l'homme naturels sont bons. La partie saine de l'être humain, c'est la conscience personnelle dans un corps aimé ; la partie malsaine, c'est la société obsédée par la domination, la domination de la nature, la domination des femmes, la domination de ses semblables.

Les Frères moraves pratiquaient le communautarisme démocratique, vivaient en familles égalitaires, étaient pacifistes, développaient des écoles de la nature, ils refusaient le pouvoir aristocratique des catholiques et le pouvoir bourgeois des protestants. Aussi bien dire qu'ils étaient constamment persécutés. Ils ne survivaient que dans une fuite continue à travers la Pologne, le Danemark, et jusqu'au Groenland où ils fondèrent des villages et apprirent l'Inuktitut. Ils considéraient l'Europe comme une société cruelle qu'ils voulaient fuir. Ils cherchaient un retour à la nature. Tout aurait dû marcher.

Mais une réelle rencontre n'est pas si simple. Une seule des deux cultures a été assez confiante pour écouter l'autre. En peu de temps, les Inuits connaissaient l'histoire de Jésus, la musique des Frères moraves, leurs techniques

de pêche, leurs coutumes, mais, à part Jens Haven, l'intendant morave, les Frères n'apprenaient presque rien des Inuits. L'un apprenait, l'autre enseignait. La réciproque n'y était pas, car il est plus facile d'enseigner que d'apprendre. Celui qui enseigne reste chez lui, l'autre élargit son territoire.

Mikak est la première femme inuite connue par son nom et par son visage. Jens Haven, tout en restant fidèle à son épouse, Mary, vivra une réelle rencontre avec elle. Ils tracent pour ainsi dire ce qu'aurait pu être un dialogue des cultures entre le monde du Jardin naturel et le monde de Babel.

Dans la spiritualité inuite, il y a de l'âme partout. L'être humain n'est ni séparé ni au-dessus de la nature, il appartient à la communauté du vivant, il a même pour propre d'occuper la place la plus humble et donc, de pouvoir migrer dans chacun des êtres vivants. Son mouvement n'est pas vertical ni linéaire, c'est une ramification. Il s'agit d'entrer dans tous les vivants pour devenir soi-même le territoire entier: faire de sa poitrine l'écho de la grande vibration cosmique. Devenir tout ce que l'on voit.

À la fin du roman, on sent que les cultures de Babel, française, hollandaise et anglaise vont tout raser. Ce sera le massacre des animaux, des arbres, le génocide des Autochtones; et plus tard, l'industrialisation, la pollution, l'acidification des océans; et aujourd'hui, l'angoisse, le sentiment d'une totale impuissance à maîtriser notre terrible puissance de destruction.

Le Dernier chant des Premiers Peuples se passe dans un futur proche, disons dans 30 ou 40ans. Nous sommes en pleine crise climatique. C'est un livre prophétique. Mais le but n'est pas d'alerter, encore moins de désespérer, il s'agit d'inaugurer un nouveau chemin, un nouveau rapport de l'être humain avec la nature, les arbres, les plantes, les animaux, fondé sur le meilleur des deux mondes, leur fécondation mutuelle.

À mesure que j'écrivais le *Dernier chant des Premiers Peuples*, je découvrais que le bonheur de vivre, c'est tout simplement de s'installer parmi les êtres vivants, car nous y sommes chez nous. Ce qui souffre en nous est la partie non installée, la partie «dé-naturée». Une fois établis, chez nous, dans le milieu éminemment mystérieux et envoûtant de la nature, nous pouvons apprendre à vivre avec les vivants!

Voici l'histoire: comme dans la vieille légende huronne d'Aataensic, une jeune Wendat fait une chute de très haut. L'accident se produit tout juste après que son amoureux l'eut trahie. La chute est brutale, mais elle se relève

et, encore secouée, elle monte dans un train qui la conduit chez son grand-père, un « traditionaliste » juché très haut dans le nord, à Kawawachikamach. Là-bas, rien n'a changé depuis sa tendre enfance, alors qu'ailleurs le dérèglement climatique fait rage. La jeune femme retrouve une nature immuable, des animaux ancestraux, un monde hors du temps. Mais quelque chose n'est pas normal: un passé se démêle, les sensations sont trop denses, les couleurs opèrent comme des remèdes... La voilà partie pour une autre aventure, accompagnée d'ancêtres, de loups et d'une baleine bleue, un voyage de vérité et de décision qui l'amène dans les bras brûlants et guérisseurs de la montagne. Elle est embarquée vers le grand rassemblement. La montagne sacrée, le mont Caubvic, au coeur des Turngat, appelle les sages, plantes, animaux, humains, pour discuter de notre destin commun avec tous les vivants.

Nous ne sommes pas voués à la mort ni à la rage contre la Nature et contre nous-mêmes. Ce n'est pas cela l'histoire. L'histoire, c'est que la vie tape du tambour, que les couleurs sont de la musique à nos yeux. L'histoire, c'est que dans cette musique et par cette musique, l'âme humaine amplifie sa hauteur, sa largeur et sa profondeur. Cela constitue une joie dont le premier témoin luit dans la nuit et emporte le suivant, le suivant brille à son tour et emporte le troisième, et ainsi de suite jusqu'à ce que chacun de nos petits bateaux penchés se redresse dans l'immensité.

On voit arriver sur nous les conséquences du pétrole et de nos abus. On se dit, on va passer un mauvais quart d'heure, mais « on s'en est toujours sortis ». Les effets secondaires que nous avons provoqués, nous allons les résorber par notre science et nos techniques. Mais le problème n'est pas là. Notre écologie malade n'est que le symptôme. C'est notre âme qui n'en peut plus.

Nous allons ouvrir un nouveau chapitre, le chapitre de l'homme inclus, de l'être humain qui accepte enfin de s'inclure dans le grand concert de la vie.

L'écrivain est inadapté pour qui sa propre culture n'est pas un critère. Il a trouvé son chemin en élargissant les mots jusqu'à faire craquer, en sortir et toucher les racines de sa propre nature. Là se confondent sa propre source et la source de tous les vivants. Il arrive à cette liberté en proportion de son hospitalité.

Dans l'histoire de notre civilisation, on ne doit pas oublier que les plus grandes oeuvres ont surgi de la rencontre entre cultures étrangères. Par exemple au XIe siècle, le rabbin Maïmonide, le philosophe arabe Averroès, la poésie soufie, la théologie chrétienne se rencontrent à Cordoue dans un

climat de tolérance. Il s'en suivra Thomas D'Aquin, Marguerite Porète, Maître Eckhart, l'amour courtois. La tolérance ne consiste pas à juxtaposer des mondes isolés, mais à les mettre en conversation plutôt qu'en tentative de mutuelles conversions.

Mais cela ne suffit pas. Tant qu'il y aura sur un côté le monde des hommes et sur l'autre, le monde des plantes et des animaux, on ne s'en sortira pas. L'hôte premier, celui qui nous accueille inconditionnellement, c'est le pays des montagnes, des rivières, des arbres, des plantes, des animaux, des autochtones de la terre et des mers. La vie donne l'hospitalité à la différence. Elle ne recherche pas l'homogénéité, l'uniformité, elle ne pratique pas la répétition ni le contentement de soi, on n'y retrouve ni bureaucratie ni apartheid. Nous arrivons en bout de piste, après une immense aventure de trois milliards d'années de diversification. Nous existons parce que la vie est d'une extraordinaire tolérance pour l'initiative, l'invention, la création. Mais elle ne supporte pas longtemps le retranchement sur soi et l'inadaptation aux conditions de la vie.

En terminant, je voudrais revenir sur l'étranger. Il y en a un en chacun de nous. Il met en cause nos certitudes, il ne nous trouve pas tout à fait normal, il n'est pas convaincu que nous constituions le critère du monde. Dans le croyant, il est l'incroyant. Dans l'incroyant, il est le croyant. Il n'est pas non plus le sceptique absolu, car il doute du scepticisme. Vous pensez l'avoir attrapé? Non, il s'est enfui en vous laissant son vêtement. Il est la conscience dans votre pensée. Quand vous avez l'impression qu'il mélange tout, qu'il fait feu de tout bois, vous avez tort. Donnez-lui l'hospitalité. Installez-le chez vous, et vous verrez qu'il rassemble tous les matériaux de votre monde intérieur autour d'un noyau intégrateur vital, et votre pensée n'est plus une mécanique, mais un arbre, un cheval en pleine course.

On comprend maintenant pourquoi le *Journal d'un réfugié de campagne* attend l'automne pour s'offrir au genre de lecteurs qui lèvent les yeux à chaque page pour revenir au bouleau ou à l'oiseau qui murmurent à sa fenêtre tout l'hiver.

Yvon Rivard présente le *Journal* ainsi, Que se passe-t-il quand un philosophe –romancier se réfugie à la campagne pour échapper à la folie humaine dont les guerres et le réchauffement climatique sont les symptômes? Il devient fermier pour faire prendre l'air à ses idées et les enraciner. De cette

«rencontre entre une pensée humaine et une pensée végétale» nait un art de vivre qui est aussi une exploration de l'univers... Les réflexions et références aux oeuvres littéraires, artistiques et philosophiques surgissent toujours de l'expérience concrète du fermier, réalisant ainsi l'idéal de Thoreau, à savoir que «tout homme devrait entretenir deux fermes à la fois, celle sur cette Terre et celle qui se trouve dans son esprit».

Referencias bibliográficas

- Bédard, J. (1998). *Maître Eckhart*. Paris: Éditions Stock.
- Bédard, J. (2001). *Nicolas de Cues*. Montreal: Hexagone.
- Bédard, J. (2005). *Comenius ou Combattre la pauvreté par l'éducation de tous*. Montreal: Liber.
- Bédard, J. (2012a). *Marguerite Porète, l'inspiration de Maître Eckhart*. Montreal: VLB.
- Bédard, J. (2012b). *Professeurs d'espérance*. Montreal: Typo.
- Bédard, J. (2014). *Le chant de la terre innue*. Montreal: VLB .
- Bédard, J. (2015a). *Comenius, ou l'art de combattre la pauvreté par l'éducation*. Berlin: Éditions universitaires européennes.
- Bédard, J. (2015b). *Le chant de la terre blanche*. Montreal: VLB .
- Bédard, J. (2016). *Le Dernier chant des Premiers Peuples*. Montréal: VLB .
- Bédard, J. (2017). *Le journal d'un réfugié de campagne*. Montreal: Leméac.
- Camus, A. (1942). *L'Étranger*. Disponible en: *Les Classiques des sciences sociales* (<http://classiques.uqac.ca>), dominio público en Canadá.
- Comenius, J. (1998). *The Labyrinth of the World and the Paradise of the Heart*, H. Louthanet y A. Sterk (Trads.). Mahwah, New Jersey: Paulist Press.

Joséphine Bacon: l'écho d'une présence

Jean François Létourneau¹

À travers le rapport au territoire qu'elles convoquent, les œuvres littéraires des Premiers Peuples nous invitent à repenser les fondements des sociétés américaines à partir d'une perspective différente. En effet, les formes de territorialité que convoque le corpus littéraire des Premiers Peuples montre comment celui-ci remet en question certaines constructions identitaires liées à l'histoire de l'Amérique, notamment celle du Nouveau Monde.

La richesse du patrimoine oral autochtone, très influente sur la production littéraire actuelle, illustre bien le problème qui se pose lorsque l'on réduit l'Amérique à son histoire « européenne ». Pour retrouver la réalité historique et géographique que le concept de « Nouveau Monde » a pu effacer, il importe de comprendre ce qu'est le territoire et ce qu'il représente, sur le plan de la mémoire comme sur celui de l'expérience américaine contemporaine.

À travers l'étude de deux chansons écrites par la poète d'origine innue Joséphine Bacon, soit « Mishapan Nitassinan (Que notre terre était grande) » et de « Nitshisseniten E Tshissenitamin (Je sais que tu sais) »², voyons comment ces textes donnent à lire les traces d'une ancienne Amérique que l'on croyait disparue mais dont l'écho résonne encore aujourd'hui.

Originnaire de Pessamit, une communauté innue située près de Baie-Comeau, Joséphine Bacon a fait paraître en 2009 un premier recueil de poésie, *Bâtons à message / Tshissinuatshitakana* (Mémoire d'encrier), qui lui a valu,

¹ Jean-Francois. Université de Sherbrooke Letourneau@usherbrooke.ca

² Respectivement parus sur les albums *Je marche à toi* (2002) et *Nitshisseniten E Tshissenitamin (Je sais que tu sais)* (2010) de la chanteuse Chloé Ste-Marie

entre autres, le Prix du Marché de la poésie de Montréal (2010). Elle a également publié une suite d'échanges poétiques avec le poète José Acquelin dans le recueil de correspondances entre écrivains autochtones et québécois, *Aimititau! Parlons-nous!* (2008, Mémoire d'encrier). De ce projet sont nés les poèmes de *Nous sommes tous des sauvages* (2011, Mémoire d'encrier) dans lesquels Bacon et Acquelin poursuivent leur dialogue poétique. À l'automne 2013, elle a fait paraître *Un thé dans la toundra / Nipishapui nete mushuat*. Son plus récent recueil, *Uiesh / Quelque part*, a été publié en 2018.

En plus d'être poète, Joséphine Bacon est également réalisatrice de films documentaires, traductrice et parolière. Que ce soit en cinéma, en poésie ou en chanson, l'ensemble de son œuvre fait écho au patrimoine oral de son peuple. Chez Bacon, jamais l'écriture ne remplace l'oralité, elle en constitue plutôt le prolongement, elle devient son complément. Même si Bacon s'est retrouvée très jeune au pensionnat, puis à Montréal, elle a eu la chance de renouer avec la tradition orale des Innus en travaillant comme traductrice pour des anthropologues, notamment Josée Mailhot, Sylvie Vincent et Rémi Savard, dont les recherches portaient sur la culture de son peuple. Son travail a par conséquent été influencé par ce contact constant avec la parole des ancêtres. D'ailleurs, un livre comme *Bâtons à message / Tshissinuatshitanaka* emprunte beaucoup aux mythes fondateurs des Innus, que ce soit par le recours à la figure récurrente de Papakassik (le maître du caribou) ou par le rapport direct de la parole de certains aînés, par exemple la vieille Philomène au début du recueil. En d'autres mots, s'intéresser aux textes de Bacon, c'est prêter l'oreille à la mise en forme contemporaine d'une parole millénaire.

À travers son œuvre, Bacon évoque une Amérique trop souvent ignorée: celle des premiers peuples à l'avoir habitée, parcourue, aimée. On le sait, les pertes territoriales, culturelles et linguistiques des différentes nations autochtones ont été continues pendant toute l'histoire de la colonisation européenne de l'Amérique et on commence à peine aujourd'hui à saisir l'ampleur de tout ce qui a été perdu. Cependant, malgré les innombrables politiques d'usurpation territoriale et d'assimilation culturelle des différents gouvernements, les cultures autochtones d'Amérique sont toujours bien vivantes, comme le rappelle l'œuvre poétique de Joséphine Bacon, marquée par le désir de la poète de se tenir au plus près de la mémoire millénaire des siens et de la partager avec ses lecteurs.

Dans les textes des chansons, Bacon se fait particulièrement vindicative à l'égard des colonisateurs européens devenus aujourd'hui Américains. Il s'agit ici de confronter les Euro-Américains, et plus particulièrement les Québécois, dans leurs façons de concevoir les cultures et l'histoire des Premiers Peuples. En ce sens, l'étude des chansons permet de réfléchir au rapport que les nations québécoise et autochtones entretiennent entre elles, notamment sur le plan de l'appartenance au territoire américain. En effet, ce dernier est souvent perçu comme un « Nouveau Monde » découvert par l'Europe, un espace marqué par la « victoire » de la civilisation sur la « barbarie » ou la « sauvagerie ». Les chansons de Joséphine Bacon nous rappellent que l'Amérique n'est pas « nouvelle » et que son histoire ne commence pas en 1492.

À première vue, le texte « Mishapan Nitassinan / Que notre terre était grande » n'est qu'une longue énumération de toponymes en langues autochtones:

« Mishapan Nitassinan »

(Que notre terre était grande)

Coaticook Mazatlan Manitou Mégantic

Manouane Ivujivic Mascouche Maniwaki

Sakatchewan Shipshaw Matawin Windigo

Kamouraska Témiscamingue Copan Chibougamau

Mishapan Nitassinan

Québec Manicouagan Hushuai Matapédia

Tadoussac Guanahani Chicoutimi Arthabasca

Natashquan Magog Mexico Shawinigan

Matane Michigan Wyoming Nebraska

Mississippi Dakota Saglouc Oklahoma

Poenegamook Kuujjuaq Acapulco Miguasha

Acadie Winnipeg Yucatan Manitoba

Outaouais Abitibi Massawipi Alaska

Saguenay Mistassini Chihuahua Paspébiac
Manhattan Milwaukee Watchiya Rimouski
Escuminac Chitchen Itza Caraquet Matagami
Squatec Tabousintac Ixtapa Tracadigache

La simplicité du texte ne doit pas occulter le fait que la chanson révèle l'existence d'une Amérique pré-colombienne qui a survécu à la colonisation européenne et dont les traces sont toujours présentes aujourd'hui. En effet, « Mishapan Nitassinan » gagne en profondeur lorsqu'on y entend une ode poétique à la géographie des Amériques. Derrière chaque toponyme se cache une riche description du territoire, comme l'illustrent les cinq exemples suivants en langue algonquienne:

Coaticook: là où la rivière est bordée de pins blancs;
Mégantic: là où il y a de la truite;
Memphrémagog: grande étendue d'eau;
Massawippi: entre les eaux ou beaucoup d'eau claire;
Milwaukee: la bonne terre.

Pour un locuteur algonquien, les toponymes ne sont pas qu'un mot désignant un endroit géographique précis, mais représentent une façon de décrire le territoire, de convoquer la relation que les humains établissent avec lui. Ils relaient une connaissance intime de la terre et constituent une source d'informations importantes pour le nomade qui doit son existence à sa capacité de trouver de la nourriture.

Les toponymes autochtones, par leur valeur descriptive et sémantique, permettent aux usagers de la langue en question de se repérer facilement sur le territoire et, surtout, de partager une vision du monde inscrite dans les mots eux-mêmes. Par exemple, l'écrivain anishnabe Niigaañewidam James Sinclair montre en quoi le toponyme « Winnipeg » est riche de sens et d'enseignements encore aujourd'hui:

Embodied within “Winnipeg” are explanations for how “dirty waters” are formed, how beings like *ataagib* [algues] are born, and how an eco-system operates. The word is metaphor, metonymy, and synecdoche all at

once; the description mirrors its meaning. [...] “Winnipeg” is a remarkable word, one that not only embodies a place, but also its makeup and how it interacts with the world. All of us who employ this term are provided with an opportunity to learn this every time it’s used. (McLeod, 2014, p. 207).

On le voit, les façons de désigner le territoire dans les langues autochtones renvoient à une compréhension fine et subtile des liens qui se créent entre les communautés humaines et les milieux naturels. Selon Sinclair, si la conception autochtone du terme « Winnipeg » était encore prise en compte par les gens du Manitoba, ceux-ci se montreraient plus vigilants par rapport à l'écosystème du lac Winnipeg car ils le comprendraient mieux. Ils seraient ainsi à même de ralentir l'état de dégradation dans lequel il se trouve aujourd'hui.

Dans le même ordre d'idées, l'artiste d'origine tepehuane Domingo Cisneros, qui vit au Québec depuis les années 1970, écrit dans son livre *La guerre des fleurs : Codex Ferus* (2016) :

Les noms réussissent parfois à invoquer, à capter l'esprit d'un lieu. [...] Les noms autochtones ont souvent cette caractéristique et, de fait, les Autochtones ne donnaient pas de nom aux lieux sans en avoir d'abord observé, exploré, senti les esprits. Ils n'imposaient pas les noms, ils les découvraient. (2016, p. 17)

Par conséquent, les toponymes en langues autochtones transmettent le lien viscéral entre le territoire et les communautés humaines qui le parcourent ou s'y établissent.

Pour sa part, Joséphine Bacon confie dans *Un thé dans la toundra / Nipishapui nete mushuat*: « La nuit, l'innu-aimun³ / M'ouvre à l'espace » (2013, p. 52). Ouvrir à l'espace: c'est exactement ce que font le nom propre « Winnipeg » ou encore la chanson « Mishapan Nitassinan » lorsqu'on prend en considération la signification des toponymes dans les différentes langues autochtones. Winnipeg ne nous amène plus qu'au Manitoba, dans la ville où les Jets jouent contre les Canadiens; le toponyme nous enseigne plutôt que « Winnipeg est un cadeau – une offrande qui nous fait réaliser l'étendue des connaissances que recèlent ces « eaux sales », le monde, la vie [je traduis] » (Sinclair dans McLeod, 2014, p. 207). De son côté, la chanson de Bacon

³ La langue des Innus, qui fait partie de la famille linguistique algonquienne.

rappelle que la relation entre les hommes et la rivière bordée de pins, pour prendre comme exemple le toponyme Coaticook, ne commence pas avec le développement de l'industrie manufacturière sur ses rives et n'est pas aujourd'hui qu'une histoire de crème glacée.

La richesse sémantique des toponymes en langues autochtones m'amène à considérer l'aspect revendicateur du texte de Joséphine Bacon. La chanson « Mishapan Nitassinan » n'est pas qu'une longue accusation teintée de nostalgie contre les sociétés coloniales qui ont volé les territoires des Premiers Peuples. Elle représente plutôt un retour au pays perdu; elle invite les nations autochtones à se réapproprier leurs territoires, leur culture, leur patrimoine oral en se réclamant de racines très anciennes qui constituent les fondements mêmes de l'expérience américaine. Savard écrit dans un article intitulé « Traditions orales: les Innus et leurs chefs-d'œuvre » (2006):

[...] on a fini par se rendre compte que cette famille linguistique [les Algonquiens] comprenait quelques douzaines de langues parlées dans un vaste espace géographique, allant du flanc est des Rocheuses canadiennes et états-uniennes jusqu'à la côte atlantique de ces deux pays, et de la ligne des arbres dans le Bouclier canadien jusqu'à une ligne imaginaire traversant l'Illinois, le Nebraska et le Wyoming. [...] Si bien que, lorsqu'on aborde l'imaginaire innu, il faut savoir qu'on est en présence d'un vaste phénomène de civilisation dont les racines américaines sont aussi répandues qu'anciennes. (2006, p. 17)

L'anthropologue est clair: l'étude de la toponymie montre l'étendue des terres occupées par les nations autochtones ainsi que le rapport millénaire et privilégié établi par ces dernières avec le territoire américain. Elle illustre aussi la compréhension et les connaissances qu'avaient ces populations des écosystèmes desquels elles faisaient partie intégrante.

La chanson écrite par Bacon, derrière sa simplicité, actualise ce propos et rend hommage à la capacité des langues autochtones de décrire avec précision le territoire, de convoquer à travers ce dernier une vision du monde complexe et riche d'enseignements. En outre, le fait que la parolière emploie dans son texte des toponymes en langues algonquiennes, mais aussi en inuktitut, en nahuatl, en sioux, etc., indique que l'actualisation de ces «

racines anciennes» passe par la création de liens de solidarité à travers les Amériques.⁴ Par le recours aux toponymes, mis en relief par le refrain de la chanson, Bacon dénonce l'injustice subie par les premiers occupants du continent, mais elle revendique surtout la reconnaissance de la territorialité des Premiers Peuples.

Le géographe Luc Bureau explique, dans son essai *Entre l'Eden et l'Utopie* (1984), que l'adjectif « nouveau » désigne selon *Le Petit Robert* ce « qui apparaît pour la première fois », ou encore, « ce qui apparaît après un autre qu'il remplace ». On le comprend à la lecture de ces définitions, l'expression « Nouveau Monde » et la territorialité qu'elle convoque est incohérente dans la perspective amérindienne. En effet, il est admis que les ancêtres des Premières Nations vivent sur le territoire américain depuis au moins 10 000 ans, probablement beaucoup plus. Alors, ce « Nouveau Monde » ne peut être ce « qui apparaît une première fois ». Reste le deuxième sens de la définition : « ce qui apparaît après un autre qu'il remplace ». Une chanson comme « Mishapan Nitassinan » révèle le malentendu sur lequel est fondé l'Amérique : aucun monde n'est apparu une première fois et aucun autre n'a réussi à remplacer ce qui existait déjà. Certes, des pays ont été fondés, mais ils n'ont jamais réussi à recouvrir totalement la présence des premiers peuples du continent, comme le rappellent les nombreux toponymes en langues autochtones.

Bureau affirme en outre que « [t]rois gestes fondamentaux permettent à [l'Européen] de devenir le créateur d'un Nouveau Monde : il s'en empare, le détache du continent et lui donne un nom, le sien » (1984, p. 152). À la lumière des propos du géographe, on peut avancer que les Américains se croient enracinés sur une terre que leurs ancêtres ont détachée du continent ! Pierre Nepveu, dans son essai *Intérieurs du Nouveau Monde* (1998), écrit qu'être « américain, c'est entre autres choses manquer d'Europe, c'est plus exactement éprouver d'une manière aigüe à quel point l'expérience du Nouveau Monde met toujours en péril l'intellect » (1998, p. 117). À la différence de Nepveu, j'aurais tendance à penser qu'être américain, ce n'est pas manquer d'Europe, c'est manquer d'Amérique, ce continent habité depuis des millénaires par des

⁴ En ce sens, il est intéressant de constater que d'autres femmes poètes originaires des Premiers Peuples publient, à l'instar de Joséphine Bacon, des recueils bilingues qui mettent en valeur la langue et la culture de leur nation respective. Au Mexique, c'est notamment le cas de la poète Natalia Toledo, qui écrit en espagnol et en zapotèque (*Deche bitoape / El dorso del cangrejo*, Éd. Almadia, Mexico, 2016).

peuples qui ont accueilli les premiers Européens. Voilà l'histoire dans laquelle la culture européenne devait s'inscrire lors de son arrivée en ce « nouveau » continent. Obnubilés par une utopie, par l'évangélisation ou par la création d'une colonie, bref par la fondation d'un « Nouveau Monde », les premiers Américains de descendance européenne en sont venus à nier la réalité même de l'endroit où ils pensaient enraciner leur projet.

Les différents réseaux de sens de la chanson « Mishapan Nitassinan » convoquent de multiples réceptions. Pour le destinataire des Premières Nations, la chanson aborde la réappropriation du territoire ancestral, de son histoire, de sa culture et de son patrimoine oral. Pour le lecteur québécois, le texte invite à repenser le rapport au territoire à partir d'une perspective autochtone et, ce faisant, la conception de l'histoire de l'Amérique ainsi que la place qu'y occupe sa province, soit le Québec. Finalement, pour l'homme « américain », quelle que soit son appartenance ethnique, les toponymes employés par Bacon sont un acte de mémoire pour se rappeler l'expérience autochtone du continent.

Dans cette optique, lorsque l'on met en parallèle les textes de « Mishapan Nitassinan (Que notre terre était grande) » et de « Nitshisseniten E Tshissenitamin (Je sais que tu sais) »⁴, on prend conscience du message que transmet la poète aux Québécois : j'appartiens à un peuple enraciné en Amérique depuis des millénaires et vous ne connaissez rien de lui, ni du continent qui le porte.

Ainsi, on aurait envie de compléter le titre de la seconde chanson en écrivant : « je sais que tu sais... à peu près rien » ; ou pire : « je sais que tu sais... mais que tu fais semblant de ne pas le savoir » :

« Nitshisseniten e Tshissenitamin »

« Je sais que tu sais » Paroles: Joséphine Bacon

Apu tshitapamin	Tu ne me regardes pas
Apu uapamin	Tu ne me vois pas
Apu petuin	Tu ne m'entends pas
Apu natutuin	Tu ne m'écoutes pas
Apu aimin	Tu ne me parles pas

Ute tshititan	Tu es ici en conquérant de ma terre
Tshin ka tshimutamuin nitassi	Tu m'emprisonnes dans ma terre
Tshitshipaun nitassit	Tu me prives de mon identité
Apu minin tshetshi innuian	Tu me prives de mon territoire
Apu minin tshetshi taian nutshimi	Tu m'enchaînes dans des réserves que tu as créées
Tshimakupishin innu-assit Ka tutamin	Tu veux être maître de mon esprit
Tshui tipeniten nimitunenitshikan	
Auen nin?	Qui suis-je ?
Apu nishtuapamin	Tu ne me connais pas
Nin um: Innu	Tu m'appelles:
Montagnais Iyu	Cri
Attikamekw	Tête de boule
Anishinaabe	Algonquin
Unashkapiou	Naskapi
Wabanaki	Abénaquis
Miq'ma	Micmac
Wendat	Huron
Kamikunimit	Iroquois
Apu tshissenitamin nitatanukan	Tu ne sais pas mes légendes
Apu nishtuapatamin nitipatshimun	Tu ne connais pas mes histoires
Eka ashuapata tshetshi tshishuapian miam kashtin	N'attends pas que je me fâche telle une tornade
Eka ashuapata tshetshi apukapaniuiina	N'attends pas que je me libère de mes chaînes.

Ce texte nous dit de façon plus directe ce que « Mishapan Nitassinan » évoquait déjà: les Premiers Peuples sont avides d'avenir, inscrits dans un processus de réappropriation culturelle qui passe par des revendications territoriales de plus en plus sérieuses. L'accusation d'ignorance contre

l'allocutaire, le Québécois, est patente, accentuée par la tonalité ironique du titre: il faudrait les appeler Innu, Iyu, Atikamekw, Anishinaabe, etc, alors que nous continuons à les désigner selon des termes inventés par les Européens – Montagnais, Cris, Tête de boule, Algonquins etc.– qui illustrent la méconnaissance, voire l'ignorance, des Québécois quant à la réalité des Premières Nations.

Par rapport aux noms que l'on donne aux différentes nations autochtones, Savard écrit:

« On comprendra alors qu'en imposant récemment ce nom [Innu], ceux qu'hier encore nous appelions Montagnais nous ont envoyé un message assez clair sur leur désir de reprendre, sur leurs propres bases, la maîtrise de leur avenir comme peuple. » (2006, p. 18) Il me semble que les Québécois– eux qui ont été Français, Canadiens, Canadiens français avant de se définir en tant que Québécois dans les années 1960, marquées par la reprise en main de leur destin collectif – devraient être particulièrement bien placés pour comprendre une idée aussi simple.

Le dernier couplet de la chanson contient d'ailleurs une menace pour la société québécoise, qui peut également être perçue comme une invitation : il est grand temps de reconnaître l'histoire et la culture des Premiers Peuples ainsi que le droit de ces nations à l'autodétermination avant que les conflits locaux ne dégénèrent en crises politiques. Le statu quo n'est plus acceptable pour les Premières Nations et les Inuits. L'indifférence et la mauvaise foi des gouvernements fédéral et provincial ainsi que de la population en général alimentent des tensions qui deviendront de plus en plus vives à mesure que des projets d'exploitation de ressources naturelles se développeront dans les terres ancestrales de ces peuples. Le Québec, et toutes les autres nations d'Amérique, doivent en prendre acte.

En conclusion, les deux chansons étudiées ici sont une invitation à renouer avec les racines de l'expérience américaine, d'apprendre à connaître l'histoire et la culture des Premiers Peuples et de les considérer comme les fondements de l'expérience américaine, que l'on se trouve au Québec, au Mexique ou en Argentine. En ce sens, elles rejoignent ce qu'écrit Savard dans son livre *La forêt vive* (2004):

Le concept du tipenitamun [souveraineté innue], ou tout autre de ses équivalents, pourrait bien susciter un jour l'extension de l'affirmation

de cette souveraineté bien au-delà des territoires régionaux prévus par l'administration coloniale, soit à l'ensemble du territoire national tissé de génération en génération jusqu'à tout récemment par l'ensemble des communautés innues, sinon algonquiennes. S'il devait être trop tard pour y arriver, les voisins non autochtones des Innus deviendraient pour toujours les orphelins d'une certaine Amérique (2004, p. 174).

La mise en garde de Savard sur l'appauvrissement culturel qui guette les sociétés américaines si elles continuent d'ignorer une part importante de l'histoire du continent est claire. Par contre, il est juste de penser avec Savard que cette Amérique n'intéresse guère la majorité des Américains qui préfèrent se considérer comme des habitants d'un « Nouveau Monde ». Renoncer à cette partie de l'histoire revient néanmoins à se couper des « racines anciennes et répandues» (prov. cit.) de l'identité américaine et ce phénomène n'est pas sans conséquence pour le développement des sociétés de l'ensemble du continent, comme je le montre dans mon essai *Le territoire dans les veines*. Du Québec à l'Argentine, il y a un réel dialogue à établir avec les écrivains des Premiers Peuples afin de redéfinir notre rapport à l'Amérique. D'ailleurs, la professeure de littérature brésilienne, Rita Olivieri-Godet, propose une réflexion en ce sens dans son livre intitulé *L'altérité amérindienne dans la fiction contemporaine des Amériques: Brésil - Argentine – Québec*.

Referencias bibliográficas

Bacon, J. (2018). *Uiesh / Quelque part*. Montréal: Mémoire d'encrier.

Bacon, J. (2013). *Un thé dans la toundra Nipishapui nete mushuat*. Montréal: Mémoire d'encrier.

Bacon, J. y Acquelin, J. (2011). *Nous sommes tous des sauvages*. Montréal: Mémoire d'encrier.

Bacon, J. (2009). *Bâtons à message / Tshissinuashitakana*. Montréal: Mémoire d'encrier.

Bureau, L. (1984). *Entre l'Eden et l'Utopie*. Montréal- Québec: Amérique.

Létourneau, J-F. (2017). *Le territoire dans les veines*. Montréal: Mémoire d'encrier.

Nepveu, P. (1998). *Intérieurs du Nouveau Monde*. Montréal: Éditions Boréal, Coll. « Papiers collés ».

Olivieri-Godet, R. (2015). *L'altérité amérindienne dans la fiction*

contemporaine des Amériques: Brésil - Argentine – Québec. Québec: Presses de l'Université Laval.

Savard, R. (2006). « Traditions orales: les Innus et leurs chef-d'œuvre », *Cap-aux-Diamants: la revue d'histoire du Québec*, 85, p. 16-20.

Savard, R. (2004). *La forêt vive*. Montréal: Éditions Boréal.

Toledo, N. (2016). *Deche bitoope / El dorso del cangrejo*. México: Éd. Almadia.

Discografía

Ste-Marie, Ch. (2009). *Nitshisseniten E Tshissenitamin / Je sais que tu sais*. Montréal: GSI Musique.

Ste-Marie, Ch. (2002). *Je marche à toi*. Montréal: Octant Musique.

El “recién llegado” y los sentidos de la hospitalidad en *El azul de las abejas* de Laura Alcoba

Natalia Ferreri¹

Jacques Derrida en sus seminarios reunidos bajo el título *La hospitalidad* (1997) explica la antinomia insoluble de este concepto: por un lado, “la ley ilimitada de la hospitalidad incondicionada” que se ofrece a un “recién llegado” —como él mismo lo llama—, y por otro, “las leyes de la hospitalidad” siempre condicionadas y condicionales (2014, p. 81), estas últimas vinculadas a los fundamentos de un Estado-Nación. A partir de estos conceptos, en este trabajo propongo analizar en la novela de Laura Alcoba —*El azul de las abejas* (2013)— los distintos sentidos que se construyen en la narración acerca de la noción derridiana de hospitalidad, puesta en relación con la idea del sujeto “recién llegado”. Este abordaje se cimienta sobre la hipótesis de que además de narrativizar los procesos que transitan los personajes hacia la hospitalidad, la novela expande y complejiza el sentido de aquel concepto a partir de la intertextualidad.

Hospitalidad y extranjería

Este sintagma si se lo piensa en el marco de los fundamentos de una nación alberga si no una contradicción, una tensión que puede trasponerse a la experiencia de los sujetos migrantes. De acuerdo con sus acepciones literales, mientras que la hospitalidad es definida como “virtud” o “buena acogida”, la extranjería se erige como “cualidad o condición” dada por la ley. ¿Por qué lo

¹ UNC - CONICET. naferreri@hotmail.com

señalo como tensión? Porque la extranjería como derecho es dada, asegurada y garantizada por la ley, en cambio, la hospitalidad es una acción volitiva individual o cultural que, en ese sentido, puede o no ser ofrecida al recién llegado y hasta puede convertirse en hostilidad. Derrida, en el texto que cité al comienzo, advierte también un sentido antinómico en el binomio que inicia este capítulo y lo expresa así:

¿debemos exigir al extranjero comprendernos, hablar nuestra lengua, en todos los sentidos de este término, en todas sus extensiones posibles, antes y a fin de poder acogerlo entre nosotros? Si ya hablase nuestra lengua, con todo lo que eso implica, si ya compartiésemos todo lo que se comparte con una lengua, ¿sería el extranjero todavía un extranjero y podríamos hablar respecto a él del asilo o de hospitalidad? Es esta paradoja lo que veremos precisarse (Derrida, 2014 [1997], p. 23).

La hospitalidad así entendida deviene en frontera permeable a tal punto que se desvanecería en cuanto el “recién llegado” ingresara en la lengua y en la cultura de quien lo recibe. Es innegable que la lengua instituye esta relación de hospitalidad entre “recién llegado” y anfitrión. Este carácter constituyente de la lengua, Marcel Mauss lo explica así:

El segundo grupo de hechos sociales que, en general, enfrenta más que ningún otro a las naciones entre sí, es la lengua, vocabulario o palabras, gramática, sintaxis, morfología y fonética. Verdaderamente, las grandes masas que llamamos razas, las grandes y pequeñas naciones son impenetrables entre sí a causa de sus lenguas y por sus lenguas. Su auténtica mentalidad, en efecto, está cerrada a quien no conoce su lengua (1972, p. 322).

Es decir que la lengua —como el Derecho— constituyen para Mauss los factores que menor intercambio producen, que “menos en préstamos se dan” (1972, p. 320) entre las comunidades. De manera que la lengua es, entonces, la condición necesaria para habilitar o deshabilitar la hospitalidad que una nación o una comunidad ofrecen a un “recién llegado”; asimismo, la literatura, de un modo menos evidente, reproduce esa misma operación porque, como explica Timothy Brennan: “En términos sociales, la novela pasó a ser, junto con el diario, el principal vehículo de los medios impresos nacionales, y contribuyó así a estandarizar el idioma, alentar la formación cultural y eliminar la incomprendibilidad mutua”

(2010, p. 73). Así, lo que relata la novela *El azul de las abejas* es el viaje de una niña hacia un país extranjero cuyas anfitrionas serán la lengua y la literatura.

Cuando la niña de la novela *El azul de las abejas* llega a Francia, serán la lengua y la literatura las que funcionarán como aquellos condicionantes de la hospitalidad. La pequeña narradora ocupa la figura de “recién llegada” que arriba a un espacio en el que la espera su madre. Como se trata de un relato notablemente intimista, las reglas de la hospitalidad se ciñen a esa esfera doméstica y personal. La lengua francesa y la literatura escrita en francés, si bien constituyen un capital simbólico que la niña ya poseía o, al menos, conocía desde su lugar de partida, conforman los condicionamientos de la hospitalidad que la narradora está decidida a traspasar, es decir, en el sentido que Derrida lo plantea, dejar de ser extranjera: “Y la idea del ‘baño lingüístico’ de pronto no me basta, quiero ir mucho más lejos: quiero hundirme en esa lengua para siempre, quiero estar *adentro*” (Alcoba, 2014, p. 54).

Es fascinante la narración del tránsito que la niña realiza desde el francés que aprendió en La Plata, idioma en el que aún habitaba como foránea, hacia el francés en Francia del que se apropia casi sin advertirlo. Ese proceso está organizado en la novela en fases que abarcan la descripción de la pronunciación de sonidos nasales, los distintos tipos de “inmersión lingüística” tales como la lectura, mirar la TV, escuchar a Claude François, concurrir a una escuela a la que asisten franceses nativos; hasta que finalmente, llega el momento en que pensar y hablar en francés suceden al mismo tiempo: “Por primera vez no había traducido. Había encontrado, sin necesidad de buscar, la entrada. Al fin me había deslizado por esas tuberías que durante tanto tiempo había creído inaccesibles” (Alcoba, 2014, p. 119). La narradora describe el aprendizaje de la lengua extranjera como un proceso fisiológico, en el que aquella deviene en un cuerpo extraño que pone en evidencia el funcionamiento de la nariz, de la boca y de los oídos de la pequeña hablante. Su lengua francesa, sin embargo, alberga en sí misma una amenaza: el acento “argentino”. Esa latencia de la lengua de partida está presente casi hasta el final del relato y actúa como condicionante, de tal modo que la niña busca afianzarse en ese nuevo espacio al que acaba de llegar. Por esto, la necesidad de apropiarse del francés se manifestará de dos maneras: una evidente, que es la descripción del proceso de adquisición de la lengua francesa. La otra, solapada, se trata de la intertextualidad literaria.

Dos lecturas emergen a lo largo de la novela y que propician el ingreso en un espacio metadieético: *La Vie des abeilles* de Maurice Maeterlinck y *Les Fleurs bleues* de Raymond Queneau. ¿Qué sentido genera que Alcoba haya elegido obras de estos dos autores como intertexto? Se trata de dos figuras imprescindibles de la literatura en lengua francesa tanto por su cuantiosa producción como por las transformaciones estéticas que generaron, además del reconocimiento académico, institucional y de la crítica.

La Vie des abeilles es un ensayo que Maeterlinck publicó en 1901. Organizado en siete libros, se trata de una obra de una sensibilidad extrema, en la que la diminuta vida de las abejas es puesta a escala humana, en el sentido de que cada acto de los himenópteros puede ser traspuesto al comportamiento del hombre que vive en comunidad. Este libro de ensayos se inscribe en el conjunto de escritos de Maeterlinck, es decir, se inserta en el proyecto simbolista del autor que no se reduce a una elección formal o estética sino que expresa toda una “concepción de la naturaleza” (Mouze, 2013, p. 3). La aceptación sobre el Simbolismo con la que la crítica emparenta a Maeterlinck es la que expresa Mallarmé en *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891):

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements (Huret, 1891).

Ese mismo mecanismo sugestivo para expresar la naturaleza de un objeto o de una experiencia que Maeterlinck realiza en su obra, Laura Alcoba lo reproduce en su novela: el capítulo de *La Vie des abeilles* que es referido y citado mediante la transcripción de pasajes enteros en la novela de Alcoba y que constituye casi todo el diálogo epistolar que la niña y su padre mantienen de un lado y del otro del Atlántico, es el capítulo titulado “En el umbral de la colmena”. En este capítulo, Maeterlinck habla, por ejemplo, del peligro que asecha al hogar y su consiguiente abandono, de la esperanza, de la soledad, de la vida en comunidad, del final del hombre individualista, etc. Lo que hace Alcoba al insertar este texto en su novela es describir su propio exilio y el deseo de hospitalidad:

En vez de luchar en vano, y llenas de una previsión que se equivoca porque mira demasiado lejos, [las abejas] quieren al menos salvar el porvenir y se arrojan sobre las reservas de miel para tomar toda la posible y ocultar así la necesaria para fundar en cualquier otra parte y en seguida, una nueva colmena, si la antigua es destruida o se ven obligadas a abandonarla (Maeterlinck, S/D [1892], p. 13).

La novela de Queneau, *Les Fleurs bleues* (1965), puede ser considerada, sin duda, como el texto que ficcionaliza la totalidad de la historia de Francia. Philippe Dulac en el artículo que publicó en la *Nouvelle Revue Française* expresa que no pueden estar mejor descriptos los acontecimientos que conforman “*les mythologies de la francité*” (1978, p. 127). Esta novela “trans-histórica” recorre siete siglos —1264, 1439, 1614, 1789 y 1964— y, si bien se suceden cronológicamente, los hechos parecen acontecer como dentro de un sueño; el espacio diegético está envuelto en una dimensión onírica que Queneau logra generar mediante el magistral tratamiento del lenguaje a partir de la creación de una lengua futura:

— Je ne rêve jamais de tout cela.

— Et de quoi rêvez-vous, messire?

— Je rêve souvent que je suis sur une péniche, je m’assois sur une chaise longue, je me mets un mouchoir sur la figure et je fais une petite sieste.

— Sieste... mouchoir... péniche... qu’est-ce que c’est que tous ces mots-là ? Je ne les entrave point.

— Ce sont des mots que j’ai inventés pour désigner des choses que je vois dans mes rêves.

— Vous pratiqueriez donc le néologisme, messire ?

— *Ne néologisme pas toi-même : c’est là privilège de duc [...]* (Queneau, 1965, p. 42).

En este fragmento como en muchos otros, lo que Queneau expresa es la fuerza creadora del lenguaje, creadora de la historia, del tiempo y de la lengua misma. Esta novela, que Séverine Manhaval llama “arca-libro”, en referencia al episodio bíblico de Noé, deviene en el instrumento de salvación de la niña de *El azul de las abejas*: embarcarse en esta nave-lectura, tal como lo relata en la novela, es terminar de apropiarse de esa lengua cuya potencia inventiva le posibilita la creación de su propia novela que es la que estamos leyendo. Alcoba, de esta manera, da cuenta de que para dejar su condición de extranjera debe apropiarse también de la capacidad creadora de la lengua a la que arriba.

Sin sumergirnos profundamente en las historias, solo los títulos de estos dos intertextos —*La Vie des abeilles* y *Les Fleurs bleues*— junto con el de la novela de Alcoba bastan para trazar un triángulo no solo léxico (azul/abejas/flores), sino también de sentido. El vértice de este triángulo termina de formarse cuando la narradora deja de ser recién llegada, es decir, abandona la hospitalidad de la lengua y de la literatura para devenir en una “francesa de verdad”. Ese vértice que será el punto de llegada está representado simbólicamente con las “flores azules”, que coincide a la vez con el final de la lectura de la novela de Queneau y con el final del relato de la novela de Alcoba:

Después traduje para él [para el padre], al castellano, la última frase de la novela [...] porque me parecía verdaderamente perfecta. Además, en esa frase, las famosas flores del título habían hecho por fin su aparición...al cabo de doscientas setenta páginas. Aunque tantas cosas hubieran quedado en sombras para mí, aunque hubiera sido tan difícil llegar al fin de la lectura, tan pronto como la leí me dije que esa sola frase justificaba tanta, tanta pena: ‘Un manto de lodo cubriría aún toda la tierra; pero ya, aquí y allí, asomaban pequeñas flores azules’ (Alcoba, 2014, p. 122).

El surrealismo onírico de Queneau y el simbolismo de Maeterlinck invaden la escritura de Alcoba, desde esta perspectiva que no se puede obviar, todo se resignifica: la abeja como la niña, las flores como la lengua y la literatura. Mediante las tres líneas argumentales que sostienen el relato, se produce este paso desde la extranjería hacia el abandono de la hospitalidad cuando la niña deja de ser extranjera: por un lado, la apropiación de la lengua francesa; por otro lado, el ingreso en la dimensión cultural; por último, el

desprendimiento del yo extranjero. Las dos primeras líneas argumentales ya analizadas concluyen en la acción final de la historia de la niña: cuando ella ya hubo aprendido a hablar el francés, cuando ella ya hubo aprehendido la capacidad inventiva del lenguaje, abandona su yo extranjero que en la novela está representado en una foto que la niña le envía al padre a Argentina. En esa acción íntima se cristaliza el despojo, todo el pasado deja de ser hostil porque ya no le pertenece.

Referencias bibliográficas

- Alcoba, L. (2015). *El azul de las abejas*. CABA: Edhasa.
- Brennan, T. (2010). La nostalgia nacional de la forma. En H. K. Bhabha (Comp.), *Nación y narración* (pp. 65-98). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Derrida, J. (2014). *La hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Dulac, P. (1978). Raymond Queneau: *Les Fleurs bleues* («Folio», Gallimard). *La Nouvelle Revue Française* 307, 124-127.
- Huret, J. (1891). Enquête sur l'évolution littéraire. Recuperado de https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1891_huret.html.
- Maeterlinck, M. (S/D [1892]). *La vida de las abejas*. Buenos Aires: Biblioteca “Las grandes obras”.
- Mauss, M. (1972). *Sociedad y ciencias sociales*. Barcelona: Barral Editores.
- Queneau, R. (1965). *Les Fleurs bleues*. París: Gallimard.

La noción de extranjería en Bernard-Marie Koltès

María Victoria Urquiza¹

Koltès fue un escritor prolífico que llegó a la escena mundial después de que una de sus obras, en la que sin duda decantaría un estilo particular, fuese puesta en escena en el Festival de Avignon. A partir de ahí su trabajo con el actor y director Patrice Chéreau sería sinónimo de éxito. Nuestro escritor fundó una forma especial de decir el mundo, realista, sí, en algún sentido, pero inmensamente poética al mismo tiempo. Como aquellas flores del mal que nos dio Baudelaire, Koltès supo sacar la belleza de los lugares transitados y dejarnos expuestos a la luz de nuestra miseria.

A diferencia del *flâneur* de Baudelaire, que paseaba desapercibido en la ciudad, los personajes koltesianos, son extranjeros que se destacan en los territorios por los que se mueven por ser diferentes ya sea en su apariencia o en su forma de actuar. Moviéndose en el margen, estos personajes buscan un encuentro con el otro, buscan en ese encuentro poder sentirse autónomos.

La noche justo antes de los bosques

Desde sus comienzos como escritor Koltès va a tener preferencia por los temas que acucian al hombre contemporáneo: la soledad, la relación con el otro, el amor, o mejor dicho, su ausencia, la comunicación, la necesidad de entablar un vínculo, la violencia. *La noche justo antes de los bosques* no será la excepción. Escrita en 1977 y estrenada en el mismo año, sobre ella dice Yves Ferry, actor de la primera puesta:

¹ Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo-CONICET. mariviuquiza@hotmail.com

La conscience de se trouver devant un grand texte a été immédiate avec *La Nuit*. Un grand texte de solitude, sans adresse, presque un monologue intérieur. Un enfer urbain, l'impossible dire de la solitude contemporaine. Pourtant, c'est tout un monde qui parle par la voix de cet "étranger". (Ferry, 2010).

Llaman la atención, por un lado, la calidad literaria de la obra debido a sus características formales. Según declara Patrice Chéreau (1995) en una entrevista con Laure Adler el texto resulta prácticamente incomprensible en una primera lectura; y por otro lado, la aparición de la ciudad como infernal. Ya en el siglo XIX Baudelaire había trazado una botánica del asfalto, como Benjamin (1972) lo determinó. Los personajes de su obra, son descriptos sin necesidad de acercarse a ellos, no hay una voluntad de establecer vínculos, más bien sirven de material para su escritura, y son víctimas de ese ojo ajeno que sin embargo conoce bien los lugares. Este *flâneur* pretende captar lo instantáneo.

En este caso, los personajes de Koltès conocen y viven en la ciudad pero no forman parte de ella, sino que son los excluidos. Son identificados con facilidad por su manera de hablar, de andar o de vestir. Quizás incluso por el color de su piel.

El título de la obra deja al lector/espectador desconcertado, presenta el espacio en que algún hecho sucede o sucederá. Un hombre solo, que se presenta a sí mismo como extranjero, le habla a otro hombre, al que reconoce como un igual e intenta retenerlo. Le cuenta de la noche y de los lugares por donde se mueve, los espacios sórdidos que constituyen un universo distinto. Este mundo queda expuesto, desgarrado, vibrando en la voz del personaje.

Se trata de un largo monólogo, una única frase que imita el habla de la calle y su ritmo, pero que también contiene recursos literarios entre los que se destacan los paralelismos y las metáforas. La respuesta del otro no tiene lugar, en un largo aliento, en un discurso sin frenos, una catarata de palabras se precipita. Es importante comprender que en el teatro koltésiano la palabra es acción, y al mismo tiempo es sonoridad: no existe diferencia entre la música y la literatura. Todos los personajes tienen su propia música que es traducible por medio de la escritura de acuerdo al ritmo propio y al de las obras. Una vez que se encuentra ese sistema musical, lo que se tiene es la esencia del personaje.

"Doblabas la esquina cuando te vi, llueve" Así comienza la obra. Es de noche, la noche pone en evidencia la soledad. Es necesario encontrar un lugar

de pertenencia donde poder contar eso que necesita ser dicho, y que no será finalmente expresado. La lluvia no dejará de caer durante todo el monólogo y marcará la necesidad y la urgencia de una compañía, de un igual que los deje observarse. Se establece un doble reflejo, el del otro en el cristal, y el reflejo propio que supone el otro “es difícil no mirarse, porque aquí hay tantos espejos (...) como ahora que estamos aquí donde es a ti a quien miran” (Koltès, 2008, p.117). El otro se vuelve entonces vital para ser definido.

Durante toda la obra se presenta una dicotomía que enfrenta a los franceses, dueños de una tradición burguesa con “cien mil años de antigüedad” (2008, p.118); con el personaje de la obra y su camarada, de esa manera es nombrada en todo momento esa voz en suspenso. Ambos son percibidos como foráneos por escapar de las leyes morales y sociales.

A través de la descripción del interlocutor somos capaces de reconstruir cómo es este personaje, que violentado y humillado busca un poco de “hierba en medio de esta confusión.” (2008, p.140). Presentados como aquellos que no ceden ante la enajenación de las grandes ciudades, ellos, siguen manteniendo su identidad a pesar de que la ciudad insista en volverlos anónimos. “eres cada vez más extranjero, estás cada vez más lejos, para que no sepas dónde vas” (p.134).

El prójimo es para Sartre aquel que me mira, y que me permite saber, conocerme y reconocerme cuando aparece esa mirada. La mirada de este extranjero hará divisible la ciudad en dos, podríamos decir que Koltès, en lugar de objetivar, habla de animalizar al ser. En esta ciudad los habitantes quedan divididos entre los “ratones”, livianos y volátiles, que ya no comen nada para poder ser llevados por el viento; y los cazadores “sinvergüenzas”, “gatos”. La ciudad entonces ofrece un mapa implícito, con zonas marcadas por el ritmo del trabajo y de la producción “como si desde arriba les hubieran trazado en un plano las zonas en las que deben estar toda la semana” (2008, p.132).

Frente a todo este paisaje desolador la naturaleza se presenta como el lugar seguro, de esta manera se nos desvela el profundo sentido del título: la noche, sin luz artificial, y los bosques, como lugares que sirven para camuflarse y huir, “todo lo que se mueve se esconde en las montañas, a orillas de los lagos, en los bosques” (2008, p.135), lo que aún está vivo, podría decirse, lejos de las historias individuales que sumadas construyen el horror, que no pueden ser superadas. No hay posibilidad de diálogo porque tampoco hay una intención de comunicar. Por eso, hacia el final de la obra se narra la

presencia de cuatro personas que repiten como autómatas el llanto, el canto, las muecas, en un subte, un no espacio. Estos son los vestigios de una sociedad egocéntrica y enajenada.

Eligiéndome, según Sartre (2009) en el *Existencialismo es un humanismo*, elijo a todos los hombres. De esta forma, con la elección se supone un “modelo de humanidad” que se desea. Así, detrás de la invitación a este extraño al que identifica como igual, Koltès habla de la posibilidad de generar una sociedad que sea distinta. Solo queda poder decir, aunque sea en vano, decir el dolor y el hartazgo, decirle al otro, al camarada que se lo quiere, e intentar vencer así a la soledad y al tiempo.

En la soledad de los campos de algodón

Además de un excelente dramaturgo, Koltès fue un gran viajero. Varias estancias en Estados Unidos, en África y en Latinoamérica le permitieron no solo tener el evidente contacto con otras culturas sino que además le dieron una nueva perspectiva del lenguaje.

Casi nunca escribía en París, y las ideas de las obras nacían de las experiencias de sus viajes. Así en 1985 creó *En la soledad de los campos de algodón*. Basada en el encuentro entre un *bluesman* y un *punk* del East Side, que el propio autor presencié en Nueva York. (Koltès, 2010).

Título-metáfora, nos adelanta la presencia de uno de los temas más trabajados por el dramaturgo. Podemos tomar esta pieza como una continuidad de *La noche justo antes de los bosques*, en materia temática pero también en cuanto a la búsqueda formal. Ocho años separa la producción de ambas. Entre tanto, Koltès ha publicado ya *Sallinger* (1977) *Combat de nègre et de chiens* (1979), y *Quai Ouest* (1983) Obras puestas en escena por Patrice Chéreau, con quien trabajaría hasta el final de sus días. Esto supondrá para el escritor el aprendizaje de algunas exigencias del teatro y de la escenificación.

Algo de enigmático se esconde en el título. Luego de la lectura o expectativa, sin embargo, no se tiene certeza de lo que sea. De eso mismo se trata la pieza: el encuentro de dos personajes. Se ofrece y se busca algo, en un lugar cualquiera, evidentemente marginal, en una hora marginal también: la noche. Y aquí quizás sea más evidente el hilo que une a ambas piezas estudiadas.

La palabra será en este caso el arma con la que atacar y defender, frente al otro, que es un extraño pero que al mismo tiempo se necesita para establecer

una discusión que le permite crearse, o recrearse como sujeto. Una dialéctica de la guerra y de la paz, la palabra puede herir más que un golpe, y es también la base de la diplomacia, “comercio del tiempo” (Koltès, p. 1985), antecede al golpe.

Lo primero que sorprende es la ausencia de cualquier didascalía. Solo al principio encontramos una aclaración acerca de lo que es un *deal* (en inglés en el original): “transacción comercial basada en valores prohibidos o estrictamente controlados, que se lleva a cabo en espacios neutros, indefinidos, no previstos para ese uso, entre proveedores y clientes por acuerdo tácito, signos convencionales o conversaciones con doble sentido.” Las largas tiradas del *deal* y del cliente, nos darán a conocer cuáles son el tiempo y el espacio en el que tiene lugar esta transacción.

La segunda característica a destacar es que a pesar de que hay dos personas sosteniendo un diálogo, las réplicas de los personajes son extensas y no permiten hablar de una verdadera comunicación. Son más bien monólogos que se interrumpen y que se construyen a partir de la estructura de la retórica clásica. Los temas planteados van de esta forma retomándose y tejiendo una estructura argumentativa.

Los parlamentos parecen comenzar por definir los roles “si usted anda por la calle a esta hora y por este lugar es porque desea algo” (p.143). Esto abre el juego en el que el que habla se establece como vendedor y por defecto su contrincante será el comprador. Queda determinada una estructura en la que moverse. El espacio y la hora hacen evidentes ese supuesto encuentro, así como ya en *La noche justo antes de los bosques* se habló de zonas, podemos afirmar entonces que quienes transitan esas zonas nos les queda más que ocupar los roles designados.

El verdadero deseo es lo que define a los seres, por eso es visible “como se ve una luz que se enciende en una ventana en lo alto de un edificio” (p.143) En un mundo lleno de injusticias la satisfacción del deseo significaría sentirse un paso más allá del fracaso, aunque el fracaso sea como lo ve Koltès apenas un aspecto del propio deseo. Como si desear y fracasar estuvieran siempre, al igual que el diálogo entre los personajes, en un constante vaivén.

En este contexto mirar a los ojos, dice el dealer, nos iguala. Esto es, quienes pueden sostener la mirada y no desviarla ni desviar el camino han comprendido que el otro es también un engarce más dentro de la propia singularidad. Es en esa tensión constante que dealer y cliente, en esa lucha por la palabra van a

poder reconocerse como sujetos. El que ofrece satisfacer un deseo sabe en qué consiste porque antes fue capaz de desear. Así se nos presenta, al otro como su reflejo. Como la única manera posible de reconocerse como igual.

Bastará entonces que el planteo de un anhelo, para que el personaje lo haga suyo, y es por eso que el cliente niega todo deseo. Porque no es algo que le pertenezca, o si le pertenece, no empieza a manifestarse sino hasta que alguien lo designa como tal. Si ninguno de los dos personajes es capaz de nombrarlo es porque no tiene forma, empieza a tenerla a medida que entre ambos lo descubren. La única frontera que hay que atravesar es la que existe entre el comprador y el vendedor, pero es incierta, al poseer ambos el deseo y el objeto de deseo, hueco y elevado a la vez.

El intercambio comercial es la única relación posible entre ellos; se muestra como una relación más sincera donde se conocen los roles a jugar. Dirá el dramaturgo: “Je ne croix pas au rapport amoureux en soi. C’est une invention de romantiques” (2010, p. 76). Luego podrá abandonarse el papel y volver a las zonas ya conocidas, incorporarse al ritmo de las ciudades con la luz del día.

El cliente por su parte se resiste al encuentro, fruto, según él, de la mera casualidad. Retoma las partes del discurso expuestas por el dealer y las niega, el diálogo se construye en una constante simetría que lo hace avanzar en paralelo. Esta disputa queda marcada por la falta de libertad y de acción de ambos. Si los dos decidieran o realizaran alguna acción entonces no habría disputa. Sus discursos no tratan de convencer, sino de justificar las razones por las que se encuentran ahí: “camino yendo de un punto a otro” (p. 145), “pues diga lo que diga, la línea sobre la cual caminaba, por recta que fuera, se torció cuando me vio” (p. 147).

El día queda marcado como el momento de los intercambios lícitos, a la luz natural o artificial de los negocios. La noche entonces se propone como un momento en el que las pasiones de los hombres quedan expuestas, como si se tratase de algo inevitable, la noche iguala a las criaturas.

El espacio en que se desarrolla la acción verbal es también, como la noche, el lugar que habilita una existencia alternativa a la rutina diaria, aunque también expulsa al que no es capaz de ingresar en una lógica diferente, porque ¿qué es un margen si no el lugar donde otra lógica sucede? Estar en él no supone la ausencia de leyes sino la implementación de otras. Por eso, el cliente se está en la espera y no sabe cómo debe moverse en esa tierra

“extranjera, y no conoce la lengua, ni las costumbres, ni lo que es malo o conveniente” (p.154)

¿Pero qué es lo que teme el cliente? Enfrentarse a su propio deseo, desnudo ante la mirada que lo determina, lo que el otro establece sobre nosotros es también parte de la propia identidad: “No a causa solo de la mirada, sino porque el simple peso de esa misma mirada sobre mí hace que (...) la línea recta por su culpa se vuelva curva y un laberinto oscuro, en el oscuro territorio donde me perdí” (p.148).

En ese intento de singularizarse, puesto que lo único que tienen en común estos dos seres es la ausencia de identidad, van a ofrecerse la camaradería, aunque sea en ese breve espacio y tiempo. Una camaradería que resulta aún más violenta que la traición, ya que deja a los hombres inmóviles y los obliga a reconstruir una historia. Al convertir al otro en camarada queda en suspensión el tiempo: “La noche es el momento del olvido” (p.159). La alteridad, pasa a ser un rasgo que los ayuda a integrarse porque en la historia del otro está también su propia historia. El lenguaje como herramienta de defensa los ayuda a ocultar que en definitiva lo que existe entre ellos es el temor de ser capaz de dañar y de provocar sufrimiento, “uno solo inflige lo que uno mismo es capaz de soportar” (p.153).

Finalmente en la pieza no hay vencedor ni vencido, no hay cliente ni vendedor, no hay comprador ni comerciante, hay solo dos hombres cuya soledad los cansa. En ese reconocimiento último y en el gesto final de quedar con los torsos desnudos, el cliente le ofrece al dealer la posibilidad de ser verdaderamente iguales. Las extensas réplicas pasan a ser breves y se acelera el ritmo de la obra, se precipita el final: “No temo pelearme. Le temo a las reglas que no conozco” (p.166). El descubrimiento último, “no hay amor” (p.166), los deja a los dos seres más solitarios que al principio. En esa noche que no devuelve ecos, descubren que la intención de tender el lazo es estéril: “habrá dicho algo y yo no lo habré oído”, “me habrá ofrecido algo que yo no interpreté.” (p.166). La sangre, que no ha sido derramada, los podrá unir. Sin embargo, no pueden golpear al otro porque lo necesitan.

Con la réplica final, queda entonces una pregunta crucial. Si ni el puño ni la palabra nos sirve, entonces “¿qué arma?” (p.166) logra por fin conectar con los demás.

Conclusión

A 27 años de su muerte Koltès sigue siendo de una vigencia aterradoradora porque, más allá de su universalidad, el paisaje urbano que presentan todas las sociedades modernas no ha variado. La explotación del hombre por el hombre, las libertades individuales acotadas y las sensación de enajenación que producen los sistemas actuales no han dejado de producir la alienación del ser humano, ocupado en tratar de encajar en un engranaje que lo tritura.

Los personajes de Koltès son flâneurs marginales, que se destacan y toman conciencia de serlo bajo la mirada del prójimo. Pero son sobre todos personajes en busca de su esencia y de su identidad. Se mueven en lugares y horarios fuera de toda norma, no por simple rebeldía, sino porque no están dispuestos a permanecer inmóviles ante la crueldad del capitalismo, moverse en las fronteras resulta necesario.

Así, en *La noche justo antes de los bosques*, el protagonista con un ritmo, aquel de la desesperación, desnuda y retrata a la perfección el laberinto por el que transitan los seres que resisten en espacios fuera de control. Hay que moverse con cautela o volver a la naturaleza o buscar en el otro la forma de la paz. El camarada nos permite volver a humanizar las relaciones y los encuentros, disfrutar de la compañía del otro, pero también poder hablar, solo eso. Hablar.

Con mayor pesimismo *En la soledad de los campos de algodón* reproduce el único vínculo que sobrevive en los tiempos que corren: el del intercambio. Sin embargo, ese proceso se ve demorado por la necesidad misma de que ese lazo provisorio, concreto y delimitado nos devuelva nuestra esencia.

Referencias bibliográficas

- Adler, L. (1995). Patrice Chéreau à propos de l'oeuvre de Bernard-Marie Koltès. En *Le cercle de Minuit*. París: France 2. Recuperado de: <http://www.ina.fr/video/I10090425>
- Benjamin, W. (1972). Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo. En *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Cornago, Ó. (2006). Teatro postdramático: las resistencias de la representación. En J. Sánchez (Dir.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002* (pp. 165-179). Cuenca: UCLM. Recuperado de <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=290>

- Ferry, Y. (2001). La nuit juste avant les forêts, c'est comme un solo de Charlie Parker. *Magazine littéraire* (395, febrero). Recuperado de: <http://www.magazine-litteraire.com/parution/mensuel-395>
- Koltès, B-M. (1976). Entrevista para Pralagnon, 26/04/ 1976. Recuperado de <http://www.bernardmariekoltes.com/oeuvres/08-la-nuit-juste-avant-les-forets/>
- Koltès, B-M. (1985). Prólogo. En Koltès, B-M. *Dans la solitude de champs de coton*. París: Éditions Minuit.
- Koltès, B-M. (2008). *Teatro*. Buenos Aires: Colihue
- Koltès, B-M. (2010). *Une part de ma vie: entretiens, 1983-1989*. Paris: Éditions de Minuit.
- Rykner, A. (2004). *O reverso do teatro. Dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck*. Lisboa: Fundação Calauste Gulbenkian.
- Sartre, J.P. (2009). *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Ed. Edhasa

L'Africain de Jean-Marie Gustave Le Clézio: El ailleurs como exploración del “cuerpo extranjero”

Maya González Roux¹

En el discurso de recepción del Premio Nobel (2008), J.-M. G. Le Clézio se preguntaba por qué uno escribe. En su caso, de su primer viaje por África trajo no tanto la materia de sus futuras novelas, sostenía, sino una suerte de *segunda personalidad*, soñadora y a la vez fascinada por lo real, que lo acompañó a lo largo de toda su vida y que fue la dimensión contradictoria, *la extrañeza de sí mismo* que algunas veces sintió hasta el sufrimiento. Es posible entonces pensar que su escritura está incondicionalmente ritmada por el *ailleurs* como en *Voyage à Rodriguez* (1986), *Désert* (1980), *Le chercheur d'or* (1985), *Gens des nuages* (1997), entre otros títulos.

En el caso de *L'Africain* (2004), el *ailleurs* se vincula también con los propios orígenes. *L'Africain* es un libro de recuerdos del primer viaje de Le Clézio para conocer a su padre, Raoul Le Clézio, médico británico en servicio durante veintidós años en África, primero en Camerún y más tarde en Nigeria. Con solo ocho años, Jean-Marie Gustave viaja con su hermano y su madre durante dos meses en barco para finalmente encontrar a su padre. El libro es el relato de este viaje, del encuentro con su padre y del descubrimiento de este continente, del año en Nigeria donde vivió la parte más memorable de su infancia (Le Clézio, 2004, p. 99). Son recuerdos que exploran la “herencia africana” recibida, una herencia carnal que marca un antes y un después en su vida: “*Si je n'avais pas eu cette connaissance charnelle de l'Afrique, si*

¹ CONICET - IdIHCS (UNLP) mayagonroux@yahoo.com.ar

je n'avais pas reçu cet héritage de ma vie avant ma naissance, que serais-je devenu ?" (Le Clézio, 2004, p. 103).

En la primera página, el autor explica el propósito del libro: a su regreso de África, para huir de la realidad francesa en la que ya se sentía un extraño, recreó una historia e inventó un pasado, en el que su madre era negra. Pero al reencontrarse con el padre, cuando este vuelve a Francia ya en edad de jubilarse, comprueba que era él, el padre, el africano. El libro emerge de esta necesidad de desenmascarar lo que hasta allí había sido una creencia. En "El cuerpo", el primer capítulo, Le Clézio se centra en los rostros: le fue difícil aceptar el suyo, no lo miraba pero tampoco lo odiaba, simplemente lo ignoraba. El viaje a Nigeria, y la entrada en la cabaña en la que viviría con su familia, marcan el comienzo del olvido —"*C'est là que j'ai appris à oublier*" (Le Clézio, 2004, p. 10)—; tratándose del cuerpo, el olvido deviene la borradora de los rostros, el propio y el de aquellos que estaban a su alrededor. Pero África significa más que el rostro, es el cuerpo: el descubrimiento de la desnudez del otro, el encuentro con el cuerpo avejentado que aquí sí se exhibe —en cambio, en Francia la vejez se ocultaba y, en consecuencia, las mujeres parecían estar exentas de la "enfermedad de la edad" (Le Clézio, 2004, p. 13)—. El cuerpo es también el lugar del contacto con la naturaleza africana, un contacto que describe como la violencia de las sensaciones, la violencia de los apetitos, la violencia de las estaciones (Le Clézio, 2004, p. 13). Durante el viaje en barco ese cuerpo, cobijado por el calor del hogar de la abuela materna en Niza, pero anémico y sin libertad, sufre una erupción violenta a causa del calor extremo: en el contacto, África le borraba el rostro pero, en cambio, le devolvía un cuerpo afiebrado y, al mismo tiempo, le entregaba una memoria. El presente africano borraba todo su pasado; la vida precaria de la guerra, el confinamiento en un pequeño departamento de Niza, el racionamiento de los alimentos, todo esto comenzaba a borrarse y se volvía irreal. Como antes se indicó, en Le Clézio hay una cisura, un antes y un después de África (Le Clézio, 2004, p. 15) marcado principalmente por la libertad del niño que allí, en Ogoja (Nigeria), significa la libertad total del cuerpo, una libertad del movimiento, del pensamiento y de las emociones (Le Clézio, 2004, p. 20). Una libertad que, sin embargo, también se vincula con la violencia. En Ogoja, señala, la violencia no era la de la guerra, que él ya conocía, sino una violencia abierta, real, que hacía vibrar el cuerpo y que era perceptible en cada detalle

de la vida y de la naturaleza (Le Clézio, 2004, p. 17). Por ejemplo, la fuerza eléctrica de las tormentas que dejan en el niño Le Clézio una imagen particular, la de un continente poderoso y lleno de entusiasmo.

En Ogoja el padre era el único médico en un vasto territorio de sesenta kilómetros en el que se ocupaba de todo, desde los nacimientos hasta las autopsias. La vida de Le Clézio y su hermano, los únicos niños blancos en toda la región, no se parecía a la imagen un poco caricaturesca de los niños educados en las colonias. Le Clézio no reconoce nada del mundo colonial que William Boyd, por ejemplo, quien también estuvo en el oeste de África durante su infancia, describe en sus libros². El mundo de la colonia era para él un clan, una suerte de “escuela de la consciencia racial” en la que estaban sumidos los niños de la sociedad blanca. Ese mundo, que reemplazaba “el aprendizaje de la consciencia humana”, le fue completamente ajeno. Ni su hermano ni él iban a la escuela (aprendían inglés y aritmética con su madre durante las mañanas), no pertenecían a ningún club, no hacían deportes, no tenían amigos en el sentido que se le da a la palabra en Francia o en Inglaterra. El recuerdo que Le Clézio conserva de aquel tiempo es el de haber pasado en barco de un mundo a otro (Le Clézio, 2004, p. 20). Y este mundo conforma, en cierto sentido, un *ailleurs* para el niño.

El “*ailleurs*” es aquello que está en otra parte, en un lugar lejano, es la otra realidad, lo extranjero y extraño, lo desconocido, lo otro que puede ser percibido como exótico. Porque el *ailleurs* introduce una pregunta esencial: ¿quién es el otro? La respuesta marca una ruptura: “*l'autre est un je*”, se podría decir a través de una inversión de la célebre afirmación de Rimbaud en su carta a Paul Demeny. Y en este punto, *L'Africain* abre una línea de diálogo que nos permitiría un análisis mucho más vasto, una lectura sobre el exotismo que nos llevaría a Montesquieu y al personaje de Usbek de las *Lettres persanes* (1721), en las que el autor traza una sátira irónica de su sociedad. Sin duda en este diálogo deberíamos también detenernos en Victor Segalen y la “estética de lo di-

² “*Je ne sais rien de ce qu'il [William Boyd] décrit, cette lourdeur coloniale, les ridicules de la société blanche en exil sur la côte, toutes les mesquineries auxquelles les enfants sont particulièrement attentifs, le dédain pour les indigènes [...], et surtout cette sorte de coterie dans laquelle les enfants de même sang sont à la fois réunis et divisés, où ils perçoivent un reflet ironique de leurs défauts et de leurs mascarades, et qui forme en quelque sorte l'école de la conscience raciale qui supplée pour eux à l'apprentissage de la conscience humaine*” (Le Clézio, 2004, p. 19).

verso” del libro *Essai sur l'exotisme* y sus críticas a Pierre Loti. En cuanto a Le Clézio, es necesario decir que recibió críticas por la exaltación del Otro como modelo o ideal (Salles, 2006). E incluso, en Francia suscitó ironías al afirmar cierta “indianidad” presente en él, como escribió en el comienzo de su libro de ensayos *Haï* (1971): “soy un indio”³. Pierre Marcelle, en su texto “Hiératique Le Clézio”, ironiza sobre la imagen que Le Clézio construye de sí mismo y asevera que no se trata más que de afirmaciones oportunistas⁴. Es verdad que en *L'Africain* el exotismo se vincula con la naturaleza pero desde la percepción de un niño que, ya en la edad adulta, no puede despegar esa naturaleza del sentimiento de libertad. De ahí que su descripción funcione como un motivo para recordar los juegos de infancia (por ejemplo, sus recuerdos sobre las hormigas, las termitas, los escorpiones que descubre en la cabaña o en sus alrededores). Le Clézio es categórico en este punto: “*Je ne veux pas parler d'exotisme : les enfants sont absolument étrangers à ce vice. Non parce qu'ils voient à travers les êtres et les choses, mais justement parce qu'ils ne voient qu'eux*” (Le Clézio, 2004, p. 103). Los objetos como las máscaras, las estatuas de ébano, la madera tallada o algunos muebles son mencionados no como cosas exóticas sino, por el contrario, como objetos de uso corriente en la vida del autor y que tienen un significado propio acorde a los años pasados en África. No son una “piel muerta” que se exhibe y se vende y que suele llamarse “arte”, se lamenta en el texto (Le Clézio, 2004, p. 65). Estos objetos son la parte africana de Le

³ “*Je ne sais pas trop comment cela est possible, mais c'est ainsi : je suis un Indien. Je ne le savais pas avant d'avoir rencontré les Indiens au Mexique, au Panama. Maintenant, je le sais. Je ne suis peut-être pas un très bon Indien. Je ne sais pas cultiver le maïs ni tailler une pirogue. Le peyotl, le mescal, la chicha mastiquée n'ont pas beaucoup d'effet sur moi. Mais pour tout le reste, la façon de marcher, de parler, d'aimer ou d'avoir peur, je peux le dire ainsi : quand j'ai rencontré ces peuples indiens, moi qui ne croyais pas avoir spécialement de famille, c'est comme si, tout à coup, j'avais connu des milliers de pères, de frères et d'épouses*” (Le Clézio, 1971, p. 5).

⁴ “*Car comment est-ce ou seulement serait-ce possible, n'aimer pas Le Clézio? L'homme respire une humilité de bon aloi, une culture agréable et une constante civilité, ponctuellement lisibles dans diverses chroniques pleines de bon sens revendicatif, à propos de baleines et d'Indiens. Toutes qualités qui pointent les limites de l'exercice critique appelé 'éreinement' : voilà un auteur dont l'évidente qualité humaine fait qu'on s'en voudrait presque de ne pas apprécier l'œuvre. Ceci n'ayant rien à voir avec cela, il faut se résoudre, hélas !, à dire les choses telles qu'elles apparaissent dans leur laconique et douloureuse évidence: J.M.G. Le Clézio a réuni dans *Hasard suivi de Angoli Mala* deux 'romans' qui établissent à l'envi qu'il écrit toujours le même livre. Ou refait toujours le même rêve de livre” (Marcelle, 1999, párr. 2).*

Clézio, así como los recuerdos de infancia, anclados como un tesoro vivo en su interior, devienen sobre todo la certeza de su pasado africano (Le Clézio, 2004, p. 103)⁵. Ese *ailleurs* finalmente parece acompañarlo.

La ironía sobre el exotismo también se dirige a la imagen característica de la colonia. Esta es la imagen de la llegada de los viajeros europeos, vestidos de blanco y ayudados por los negros a descender de los barcos. De las poblaciones, organizadas en distintas zonas, una lujosa y reservada para los blancos, algo más lejos el lugar de los domésticos “intermediarios” que se visten un poco como los europeos, y más al exterior, el resto de los africanos que solo conocen las órdenes de los occidentales (Le Clézio, 2004, p. 58). Esta imagen es la que el padre de Le Clézio siempre detestó. Él no representaba, entonces, al típico europeo colonizador, lo que refuerza, además, que en el texto su figura aparezca a contraluz del paisaje africano: los horizontes lejanos y la exuberancia de la naturaleza chocan con la austeridad de la pequeña cabaña paterna; los perfumes de la naturaleza se contraponen con los olores del alcohol y de la medicina; la vida salvaje y casi peligrosa de los dos hermanos fuera de la cabaña se opone a las reglas internas del padre que los niños deben respetar (la higiene personal, el modo de comer, la prohibición de sacarse las medias, los mosquiteros que debían colocarse obligatoriamente todas las noches luego de haber rezado, forman parte de la ceremonia cotidiana). Así, la disciplina de la mañana y de la noche que impone el padre se compensa con la libertad del día, una libertad desconocida hasta entonces. La autoridad del padre podría ser la parte gris de la pintura del *Africain*. Él es, sin duda, el extranjero: no solo en esa tierra africana pero sobre todo con respecto a esa otra vida que no eligió, por ejemplo la de ser un médico de campo en los suburbios londinenses (Le Clézio, 2004, p. 42). Por orgullo, por el deseo de aventura y para huir de la mediocridad de la sociedad inglesa, fue otro el camino elegido que, desde luego, lo sumergió en otro mundo: “*cela [ce choix] vous exilait au moment de la guerre, vous faisait perdre votre femme et vos enfants, vous rendait, d’une certaine façon, inéluctablement étranger*” (Le Clézio, 2004, p. 43). Por cierto, este es el sentimiento que genera también en su hijo y, sobre todo, la imagen que Le Clézio conserva del primer encuentro: los quevedos

⁵ “*Pour moi, ces objets, [...] étaient ma part africaine, ils prolongeaient ma vie et, d’une certaine façon, ils l’expliquaient*” (Le Clézio, 2004, p. 65).

que el padre llevaba resaltaban la dureza de su mirada; su costado británico y la rigidez de su ropa, no hacían más que acentuar la extranjería de este padre desconocido y percibido, incluso, como peligroso (Le Clézio, 2004, p. 45).

Libro sobre rostros, *L'Africain* curiosamente termina con un capítulo titulado “*L’oubli*” que cierra el círculo al evocar la misma pérdida del comienzo, la de los rostros, esos rostros que en su propia historia aparecen como ausentes: se trata del rostro del padre que él, el hijo, no pudo ver, o bien de alguna iluminación furtiva en el rostro de un niño que todo padre observa, de la luz cambiante en el rostro de la mujer amada que un hombre distingue cada día. Todo esto está, definitivamente, ausente de su infancia. En cambio, esta ausencia, a la que se refiere desde las primeras páginas del libro, está compensada por distintos recuerdos en los que predomina una intensa libertad, tan intensa que “*cela me brûlait, m’envirait, que j’en jouissais jusqu’à la douleur*” (Le Clézio, 2004, p. 103). Tal vez esta libertad encuentre un vínculo con aquella “segunda personalidad” que África dejó en él y que alojó en su interior una dimensión de *extrañeza de sí mismo*, tal como Le Clézio se percibía en su discurso citado al comienzo. De hecho, la experiencia en África unida al sentimiento de extrañeza revelarían al libro *L'Africain* menos como una búsqueda de los orígenes (mauricianos, bretones y picardos) que como una exploración sobre él mismo. En una entrevista, Le Clézio comentaba:

Cuando logré hacer la conjunción entre mi madre —que representaba lo que hay de picardo y francés en la familia— y mi padre, que había regresado [de África] para instalarse en Europa trayendo consigo toda la tradición mauriciana, el shock fue muy real. No tanto al enterarme de que yo tenía tal o cual origen, sino al comprender que, en este contexto meridional francés, yo sería educado como un joven mauriciano [...]. Cuando a uno se lo educa así a lo largo de toda la infancia, [...] la pregunta que te acosa no es la de los orígenes sino la de la extranjería: uno se siente transformado. En este lugar que, sin embargo, es el propio, uno es como un cuerpo extranjero (de Cortanze, 1998, párr. 22, nuestra traducción).

La llegada a este continente abre una nueva dimensión en su interior que también es, como escribe, “la entrada en la antecámara del mundo adulto”⁶

⁶ “*L’arrivée en Afrique a été pour moi l’entrée dans l’antichambre du monde adulte*” (Le Clézio, 2004, p. 47).

(Le Clézio, 2004, p. 47). Y todavía, en términos de escritura, es la entrada en la literatura: el viaje y la escritura están íntimamente vinculados en Le Clézio, no sólo como tópico sino desde la experiencia misma porque fue en el transcurso de la travesía en barco hasta Nigeria que Le Clézio comenzó a escribir⁷. Si África es el germen de su literatura, si el *ailleurs* que describe parece revelarse en su interior, si en el encuentro con el padre termina por descubrirse a sí mismo, podríamos pensar que, finalmente, *L'Africain* desborda el relato familiar de Le Clézio. En realidad también es la historia de su escritura.

Referencias bibliográficas

- de Cortanze, G. (1998). Une littérature de l'envahissement. *Magazine Littéraire* 362.
- Ezine, J.-L. y Le Clézio, J.M.G. (1995). *Ailleurs*. París: Arléa.
- Le Clézio, J.-M. G. (1971). *Haï*, Ginebra: Skira.
- Le Clézio, J.-M. G. (1980). *Désert*. París: Gallimard.
- Le Clézio, J.-M. G. (1985). *Le chercheur d'or*. París: Gallimard.
- Le Clézio, J.-M. G. (1986). *Voyage à Rodriguez*. París: Gallimard.
- Le Clézio, J.-M. G. (1997). *Gens des nuages*. París: Stock.
- Le Clézio, J.-M. G. (2004). *L'Africain*. París: Mercure de France.
- Le Clézio, J.-M. G. (2008). *Dans la forêt des paradoxes*. Recuperado de https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/clezio-lecture_fr.pdf
- Marcelle, P. (1999). Hiératique Le Clézio. *Libération*. Recuperado de http://next.liberation.fr/livres/1999/05/20/face-aux-piles-hieratique-le-cleziojean-marie-gustave-le-clezio-hasard-suivi-de-angoli-malagallimar_273518
- Montesquieu (1949). *Œuvres complètes. Tome I*. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Salles, M. (2006). *Le Clézio : Notre contemporain*. Rennes: Presses

⁷ En una entrevista, Le Clézio recordaba: "Quand j'avais sept ans, raconte-t-il, j'ai fait un voyage de trois mois, en bateau, pour aller en Afrique. J'allais rejoindre mon père. À bord — je me souviens très bien de ça — ma mère me disait : 'Viens, on voit la côte'; mais je restais dans la cabine et j'écrivais. J'écrivais ce que je ne voyais pas. Je faisais un voyage en Afrique, et j'écrivais un livre qui s'appelait Un long voyage dans lequel je parlais de quelqu'un qui faisait un voyage en Afrique — mais c'était quelqu'un d'autre..." (Ezine, 1995, pp. 26-27). Estas primeras páginas son la primera versión de lo que más tarde publicó como *Onitsha*.

universitaires de Rennes. Recuperado de <http://books.openedition.org/pur/34773>.

Segalen, V. (1978). *Essai sur l'exotisme*. París: Fata Morgana.

Ken Bugul: Extranjera también en su propia casa

Lía Mallol de Albarracín ¹

El presente trabajo pretende ser un aporte a los estudios críticos sobre Ken Bugul, escritora senegalesa francófona reconocida en su continente y en Europa, pero aun ignorada en nuestro país. Se inspira en la lectura de su novela *Cacophonie* (2014), penúltima publicada hasta el momento, la cual inevitable y naturalmente me ha llevado una vez más a representarme la existencia y los sentimientos de la autora ya que, por sus propias declaraciones, es sabido que su producción se inscribe en la literatura de neto corte autobiográfico. Completo la interpretación con la revisión de cuatro obras anteriores: la trilogía *Le baobab fou* (1982), *Cendres et braises* (1994) y *Riwan ou le chemin de sable* (1999), además de *De l'autre côté du regard* (2003). Los estudios actuales sobre Bugul, que en su mayoría constituyen tesis doctorales o se encuentran publicados en revistas literarias interesadas en la problemática africana, hacen hincapié en su primer libro casi exclusivamente; resulta difícil hallar comentarios acerca del resto de su vasta producción que sobrepasen una fugaz evocación de los títulos. Sin embargo, vale la pena acercarse al resto del universo ficcional de esta mujer que ha hecho de la literatura su medio de liberación interior, necesidad catártica que mucho tuvo que ver con un doloroso sentimiento de extranjería que se torna oportuno revisar aquí. No en vano el pseudónimo elegido para firmar sus obras es una expresión en lengua wolof que significa —según su propia traducción— “*personne n'en veut*”, esto es “la que nadie quiere”, “la rechazada”. Es por ello que me ha

¹ Universidad Nacional de Cuyo. liamalloldea@gmail.com

parecido valioso referirme a esta autora y traer a colación las novelas mencionadas, con la humilde intención de ampliar el conocimiento y la difusión de su pluma.

“*Ici ne t’appartient pas, toi, tu n’es pas d’ici; je ne sais pas d’où tu es mais tu n’es pas d’ici*”, le declara una amiga a Ken, la protagonista de la novela *Cendres et braises* (Bugul, 1994, p. 40), volumen en el que la autora relata su retorno a África luego de haber vivido cinco años atormentados en París como amante de un joven ejecutivo francés, blanco, perteneciente a la alta burguesía, habitante de la elegante zona adyacente a *Saint-Germain des Près*. Las palabras de la amiga —con su tono de sentencia— resumen inmejorablemente el sentimiento de la propia Ken, recién llegada de regreso a su casa materna, quien observa todo como si no formara parte de su propio entorno. Atentamente mira a su alrededor mientras trata de reconocer y comprender movimientos, gestos y palabras; simultáneamente, revisa los años transcurridos fuera de su país y esto despierta en ella asombro, distancia, reservas. Ken es una extraña en su propio pueblo entre sus familiares y amigos, tal como lo ha sido en Francia. Allí, a causa del color de su piel; en África, porque viene de afuera y no responde al modelo femenino tradicionalmente aceptado en su tierra.

Resulta inevitable, entonces, asociar a la protagonista con la propia autora, y a esta con el concepto de extranjería que las XXX Jornadas de Literatura Francesa y Francófona (La Plata, 2017) se habían propuesto explorar. En efecto, Ken Bugul se reviste de todas las notas que caracterizan a la persona extranjera tales como la no pertenencia a una comunidad, la extrañeza, la singularidad, la diferencia, la distancia, el desconocimiento, la falta de familiaridad y de lazos, notas que se repiten en la definición del término reproducida por variados diccionarios². La etimología ayuda a esclarecer estas considera-

² A modo de ejemplo, copio : ÉTRANGER: (Celui, celle) qui n’est pas d’un pays, d’une nation donnée; qui est d’une autre nationalité ou sans nationalité; plus largement, qui est d’une communauté géographique différente. (Celui, celle) qui n’est pas *familier(ière)* d’un lieu qui ne fait pas partie d’une collectivité donnée. (Celui, celle) qui n’est pas *familier(ière)* à quelqu’un, qui n’a pas de relation avec lui, qui en est mal connu(e), distant(e). (Celui, celle) qui n’arrive pas à se situer par rapport à lui-même, à la vie, à ce qui l’entoure; à qui tout paraît sans rapport avec lui-même. Qui est d’un autre pays, d’une autre nation et plus largement d’une communauté géographique différente; relatif à un autre pays ou à d’autres pays, à leurs caractéristiques. Qui n’est pas d’un lieu, d’un groupe donné. Qui est sans rapport avec quelqu’un ou quelque chose. Qui n’est pas propre, naturel, familier à quelqu’un,

ciones pues expone que la palabra “extranjero” proviene del francés antiguo *estrangier* (hoy *étranger*) vocablo derivado del término *étrange*, evolución del latín *extraneus*, el mismo que en español dio origen a “extraño”, y cuya raíz *extra-* da cuenta del significado relacionado con lo que está afuera, en el exterior, lo que no es de la familia o el país³. Extranjero y extraño comparten, pues, la misma raíz y es posible asociar al primer vocablo las notas de “raro, extraordinario o fuera de lo común” propias del segundo término. En síntesis, el extranjero es aquella persona que viene de afuera, que no pertenece a un grupo determinado y resulta distinto, singular, fuera de lo común. Sin duda es esto lo que ha signado la vida de la autora que hoy nos ocupa y a quien presentaré brevemente a fin de demostrar cómo es posible afirmar que Ken Bugul se percibe extranjera aún en su propia casa.

Nació en Senegal en 1947 y desde muy pequeña llevó una infancia diferente del resto de los niños, signada por el desamparo y el desamor: el padre, muy anciano y distraído en sus meditaciones y plegarias debido a que era un líder religioso, pronto queda ciego e imposibilitado de atenderla; su madre la abandona a la edad de cinco años cuando deja al marido. En *De l'autre côté du regard* la protagonista declara: “*J'étais encore un enfant. Un tout petit enfant abandonné par sa mère. [...] Sur le quai d'une gare*” (Bugul, 2010[2003] p.71). “*Elle était partie alors que je n'avais que cinq ans*” (p. 72). En esta novela, Bugul se identifica completamente con la protagonista y relata su relación con la madre y el dolor de la infancia originado en el citado abandono. También nos enteramos de que el reencuentro se efectúa un año más tarde lejos del hogar paterno, en medio del más frío y parco recibimiento, lo que profundiza la herida y dificulta la recuperación del vínculo.

à sa personnalité, qui est inconnu ou mal connu de quelqu'un. Qui est sans lien, sans rapport avec quelque chose, qui ne fait pas partie d'un ensemble, qui est différent d'autre chose. <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/%C3%A9tranger>.

Dans une acception moins courante, le terme plus ou moins amical d'étranger peut servir à qualifier ou à pointer une personne qui apparaît comme “différente” ou “singulière”, par le fait qu'elle est perçue comme n'appartenant pas ou pas complètement au groupe. <https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89tranger>

³ Étymol. et Hist. 1. Ca 1050 *estrange* « étranger » : « hors du commun, extraordinaire »; 1668 par affaiblissement de sens « bizarre, singulier (ici d'une personne) ». Du lat. class. *extraneus* « du dehors, extérieur; qui n'est pas de la famille, du pays, étranger ». <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/%C3%A9tranger>

Distanciada así de su madre, Bugul se refugia en la escuela francesa y no solo es alfabetizada en francés sino que se nutre de un imaginario cultural totalmente distinto del de su medio originario. Occidente le es presentado a través de los manuales escolares como la “tierra prometida”; Francia, como el país de sus ancestros. Fue la primera mujer de su familia en instruirse, incluso contra la voluntad de la abuela, que desde ese momento la desprecia y rechaza también. Esta experiencia es relatada en *Le baobab fou*, donde la autora hace especial hincapié en la educación extranjerizante de la escuela, a la que responsabiliza del desentendimiento existente desde entonces entre padres e hijos y del distanciamiento de los propios jóvenes entre sí porque no compartían ya idénticos valores ni anhelos. Lo resume elocuentemente en estos términos: “*L’école française, nos ancêtres les Gaulois, la coopération, les échanges, l’amitié entre les peuples avaient créé une nouvelle dimension: l’étranger*” (Bugul, 2010a, p. 157). Este es el momento que Bugul llama de la ruptura y que profundiza su distanciamiento de la madre y de la patria, pues abandonada a su suerte y con la única referencia del extranjero como norte, se abraza a la cultura foránea con total pasión. Leemos en *Cacophonie* acerca de un personaje que podemos identificar con la autora:

La mère était partie sans l’avoir assez aimée, sans l’avoir rassurée, sans lui avoir laissé les clés pour ouvrir les portes de la vie. Salie se détourna d’autres modes de vie et de pensée et plongea directement dans les eaux tumultueuses de l’école étrangère. Elle s’y jeta violemment, sa tête se fendit en deux et d’autres valeurs s’y enfoncèrent et l’éloignèrent à jamais de ce lieu, de ces gens, de tout un univers dont elle fut à jamais exclue. La rupture fut totalement consommée avec les siens à partir de ce moment-là (pp. 34-35).

En la escuela francesa, Bugul toma contacto con los maestros y profesores que venían de la metrópoli para instruir a los colonizados. En este contacto, el Otro es visto como un ser superior y un modelo digno de ser imitado; conocer su lugar de proveniencia era una meta, un proyecto de vida. Esto es lo que lleva a nuestra autora –excelente estudiante– a solicitar una beca de estudios superiores en Bélgica, a donde desembarca imbuida de la certeza de llegar por fin a su verdadero hogar: la tierra prometida, la cuna de sus antepasados, el lugar de la realización de todos sus sueños y del florecimiento de sí misma. Deja su patria

colmada de ilusiones y de expectativas, segura de alcanzar su verdadero lugar en el mundo. Sin embargo, no es esto lo que encuentra; antes bien, la peor de las decepciones: “(...) *ils ne faisaient même pas attention à moi. ‘Qu’est-ce qui se passait donc ici? (...) Vous ne m’avez pas vue ? Vous ne m’avez pas reconnue? Mais c’est moi’*” (Bugul, 2010a, p. 55), les grita interiormente cuando llega a Europa por primera vez, ante las evidentes actitudes de desprecio y de rechazo de los habitantes que la cruzan en las calles sin devolverle el saludo. Este viaje sumerge a nuestra senegalesa en la más profunda confusión identitaria e intensifica sin lugar a dudas la ruptura con su medio de origen.

El hecho de no sentirse bien en ninguna de las dos orillas (ni en Senegal entre su familia o sus pares no alfabetizados, ni en Europa junto a gente que la humilla y la maltrata) lleva a Bugul a alternar sus estancias en África y en el extranjero durante largos años cargados de desventuras y desdicha, relatados fundamentalmente en *Le baobab fou* y en *Cendres et braises*. Regresa a su país natal definitivamente a la edad de 35 años; allí encuentra por fin la paz interior al contacto con un anciano sabio que la convierte en su vigésimo octava esposa y le ayuda a reconocer el sentido de su vida, asociando este a la aceptación de sí misma y de sus raíces culturales africanas, lo cual ha quedado registrado en la novela titulada *Riwan ou le chemin de sable*.

Bugul, entonces, decide instalarse en “el continente claro-oscuro” (tal como ella lo llama) y ya no lo abandonará más que para dar sus conferencias o presentaciones. Actualmente vive en Benín, donde atiende talleres literarios y otras obras culturales y humanitarias.

Así pues, nuestra autora conoce la experiencia del extranjero en su propia vida desde muy temprano. Y esto en dos dimensiones: por una parte, debido a su contacto con el Otro -llegado desde Europa para colonizar su tierra africana- en la escuela francesa; y por otra parte, a través de su contacto con ese Otro que la recibe en su propio suelo (Bélgica, Francia) pero le hace saber que este no le pertenece. Lo expresa ella misma: “(...) *j’étais plus frustrée encore: je m’identifiais en eux, ils ne s’identifiaient pas en moi’*” (Bugul, 2010a, p. 80), hecho que la lleva a concluir: “*Oui, j’étais une Noire, une étrangère. (...) Oui, j’étais une étrangère et c’était la première fois que je me rendais compte’*” (Bugul, 2010a, p. 60).

Ahora bien, considero posible afirmar que a causa de esta doble experiencia Ken Bugul conoce además una tercera dimensión del extranjero, metafórica

y simbólica, aun más desgarradora para su ser: esto es, el sentimiento de encarnar ella misma la extranjería tanto fuera como dentro de su propio continente, incluso de su propia casa.

Siguiendo una de las acepciones halladas en el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier & Gheerbrant (1991) según la cual el término extranjero “significa también la parte de sí mismo, aun errática y no asimilada, en la vía de la identificación personal”, podemos entender que el problema es profundamente existencial y se relaciona con la dimensión espiritual de la persona, incapaz de sentirse parte de un espacio y de una cultura. Es lo que ocurre con nuestra autora, quien se ha considerado extranjera siempre y en cualquier parte porque desde su más tierna infancia no hace más que buscarse a sí misma, perseguir su identidad, sus raíces culturales, el amor de su madre, un lugar en el mundo donde sentirse a gusto e identificada, sondeo que solamente se ha visto resuelto en el espacio de la escritura. No en vano ha repetido en diversas entrevistas: “*Ma quête identitaire est une quête individuelle, existentielle, qui passe par l’écriture. (...) Moi, c’est l’écriture que j’ai utilisée pour me défuler, pour évacuer des vécus (...) pour me retrouver moi-même*” (Brezault, 2010, p. 179)⁴.

Así, la trasposición ficcional de su vida resulta ser el medio por el cual Bugul ha intentado dar respuesta y ponerle fin a su búsqueda existencial identitaria y a su anhelo de afincarse definitivamente en un lugar propicio al mismo tiempo para su paz interior, su necesidad de libertad y para una vocación afectiva que la ha llevado siempre a desear convivir y comunicar con otras personas, tal como le ocurre a Sali, la anciana protagonista de su penúltima novela, *Cacophonie*. Leemos en una de las primeras páginas:

Mais Sali avait du mal à quitter cette petite ville ocre qu’elle aimait tant. Elle y avait trouvé un ‘canari en terre cuite’ sur lequel elle avait pu se poser, et même si elle en était à présent éjectée, elle avait connu, pendant neuf ans, la sensation et le sentiment de faire partie d’une communauté, d’une famille, d’une belle-famille, et c’était ce qu’elle recherchait (Bugul, 2014, p. 11).

⁴ La cita completa es: “*Au début, quand j’ai commencé à écrire, c’était sans intention d’être écrivain, mais juste d’utiliser l’écriture comme moyen d’évacuation, de quête de soi. C’était une nécessité. (...) la personne a besoin de parler, de se défuler. Moi, c’est l’écriture que j’ai utilisée pour me défuler, pour évacuer des vécus (...) pour me retrouver moi-même*”.

La anciana, ya viuda, vive en una “pequeña ciudad ocre” que la fascina, donde aprecia maravillada la variedad de colores y de aromas al amanecer; es dueña de su tiempo y de su vida dentro de una casona amarilla que guarda sus tesoros y recuerdos; allí pensaba haber encontrado —dicho en términos de la novela— “ *un “canari en terre cuite’ sur lequel se poser pour mettre fin à son errance*” (p. 25), entendiendo metafóricamente el término *canari* como el lugar de las raíces y el origen⁵. Sin embargo, crece en ella día tras día un malestar, una incomodidad que la llevan a desear partir —a su pesar— en busca de otros horizontes. Pues no obstante haber creído encontrar en esa casona y en esa ciudad el lugar del sosiego, la identidad y la dicha tanto tiempo anhelados, ahora se considera prisionera y al mismo tiempo extranjera en el hogar marital; se siente incomprendida, criticada, enjuiciada, rechazada (“éjectée”). Le pesa la soledad de la que es víctima. Para su familia política ella es una extranjera y se lo hacen saber mediante el desprecio, el alejamiento, el ocultamiento; ya no la visitan ni la tienen en cuenta para los acontecimientos o novedades familiares. Es que, a su juicio, esta mujer venida de lejos, imbuida de otras costumbres y de otras experiencias, ocupa un lugar que no le corresponde pues ese “*canari en terre cuite*” no le pertenece... A modo de una suerte de *mea culpa*, la propia Sali justifica a sus detractores mientras recuerda un dicho de su patria: “*Si tu descends de ton canari en terre cuite pour monter sur celui d’autrui, tu trouveras ce dernier assis dessus. Si tu descends de ton canari en terre cuite, tout canari sur lequel tu voudras t’asseoir se brisera*” (p. 31).

La mujer reconoce haber tenido la ilusión de afincarse en un lugar que por fin pudiera considerar propio. Deseaba con esto hallar el espacio físico y afectivo del que carecía desde la infancia. Leemos en la novela: “*Tout son mal existentiel venait de là. Elle n’avait pas connu le canari en terre cuite sur lequel il était essentiel de s’asseoir et d’où il ne fallait jamais se lever*” (p. 67). Intentaba de este modo recuperar las raíces perdidas tempranamente y conseguir una morada como medio para escapar a la condena de la alienación. Sin embargo, la condición de extranjera que lleva consigo y que es parte esencial de su propio ser, no se lo permite.

⁵ Canari: “*Réceptient en terre cuite pour l’eau potable. Image pour signifier les racines, les origines*”. Nota a pie de página de la propia novelista. (Bugul, 2014, p. 11)

Análogamente, si entendemos que los personajes de Bugul constituyen una metáfora de sí misma, es posible afirmar que es la propia escritora quien padece el dolor de sentirse extranjera dondequiera que se encuentre.

Conclusión

A través de las protagonistas de sus novelas, mujeres todas desgarradas por la experiencia de la extranjería, la senegalesa Ken Bugul nos confía su propia experiencia y los sentimientos derivados de ella. Son indisimulables la angustia y la incomodidad que la han acompañado a lo largo de su vida, originados en una sucesión de hechos desafortunados que no hicieron más que profundizar su convencimiento de no pertenecer a ninguna parte; estos son: el abandono de la madre, la mudanza lejos de la casa paterna, la concurrencia a la escuela francesa que la confrontó conflictivamente con el Otro dentro y fuera de su patria, los viajes a un continente que la rechazaba debido al color de su piel, el regreso a un hogar que no la reconoció como propia a causa de su desenvoltura y sus ideas “extrañas”. Recalco el término “extraño” desde un punto de vista etimológico a fin de acentuar las notas de rareza y singularidad que han caracterizado siempre a nuestra autora no solo entre los europeos sino frente a sus propios compatriotas, acontecimiento tanto o más desgarrador para su alma inquieta necesitada de comprensión y de acogida.

La dimensión del extranjero resulta, pues, para Ken Bugul, un rasgo esencial y, por lo tanto, indispensable de tener en cuenta a la hora de penetrar acabadamente el estado anímico de los personajes de sus novelas y el tono desencantado y nostálgico de sus propias confesiones.

Referencias bibliográficas

- Bugul, K. (1994). *Cendres et braises*. París: L’Harmattan.
- Bugul, K. (1999). *Riwan ou le chemin de sable*. París/Dakar: Présence Africaine.
- Bugul, K. (2010a). *Le baobab fou* [1982]. París/Dakar: Présence Africaine.
- Bugul, K. (2010b). *De l’autre côté du regard* [2003]. Cher: Éditions du Rocher/Motifs
- Bugul, K. (2014). *Cacophonie*. París/Dakar: Présence Africaine.
- Brezault, É. (2010). *Afrique; Paroles d’écrivains*. Montréal: Mémoire d’encrier.

Chevalier, J. et Gheerbrant, A. (1991). *Diccionario de los símbolos*.
Barcelona: Herder.

Dos lecturas: *Tamango* de Prosper Mérimée

María Amelia Grau¹

La historia de la esclavitud en las colonias francesas del Caribe Insular se caracteriza por una ininterrumpida lucha de los esclavos para obtener su libertad. En estas islas durante el siglo XVIII la esclavitud sostenía la existencia de la plantación como sistema de producción y fue para muchos autores parte integrante del desarrollo económico europeo. Como afirma C.R.L James en su ensayo *Los jacobinos negros*, “en el siglo XVIII Saint-Domingue era para muchas naciones, aventureros y comerciantes una especie de Eldorado, su producción de azúcar, algodón y café nutrieron las dos terceras partes del comercio exterior de Francia y hacia 1789 esta colonia caribeña representaba el mercado más importante de comercio de esclavos” (2003 [1938], p. 25). Así, la colonia de Saint-Domingue representó una época de prosperidad, de ilusión de triunfo del colonialismo y del sistema esclavista, pero en 1791, los esclavos negros entran violentamente en la vida política para transformar este escenario y lograr así, la abolición de la esclavitud, la declaración de la primera Independencia de América Latina y el Caribe y la fundación de la primera República negra de Haití, en 1804. La acción llevada adelante por Toussaint Louverture, antiguo esclavo negro y líder político de esta independencia, y la Constitución inspirada en sus pensamientos y redactada por Boisrond-Tonnere en la noche del 31 de diciembre de 1804, luego de la Independencia, son la ilustración concreta de los principios de igualdad, libertad y fraternidad de la Revolución francesa, llevados adelante hasta sus últimas consecuencias fuera

¹ ISFD 9 – 001 Mendoza – Universidad Nacional de San Luis magrau@unsl.edu.ar

de Europa. Los hechos que se sucedieron en Haití desde 1791 hasta 1804 y el texto de la Constitución de 1804, fueron el primer gran discurso que, aún con sus contradicciones, alteró el orden colonial, intentó fundar una nacionalidad haitiana, declaró la libertad y la igualdad de los hombres más allá de su color de piel, propuso otra organización de la producción diferente a la de mercado de la modernidad ilustrada. En su ensayo *La oscuridad y las luces*, Eduardo Grüner dice “estos hechos fueron una auténtica revolución, en el sentido moderno del término, vale decir una completa transformación de las así llamadas estructuras socioeconómicas, políticas e ideológico-culturales dominantes” (2010, p. 267). Sin embargo, no ha sido percibida como tal en la historiografía francesa y europea, incluso ha sido banalizada

Las huellas de estos hechos, al contrario, perduraron subterráneamente en una gran cantidad de textos de ficción europeos y en una ensayística y literatura latinoamericanas. Desde el siglo XVII hay relatos etnográficos que se incluyen en lo que se conoce como literatura de viajes en donde aparece representada la esclavitud afroamericana y el *commerce triangulaire*, nombre con el que se designa el viaje de un barco esclavista desde un puerto europeo hacia la costa africana para comprar esclavos y llevarlos a las colonias del Caribe Insular, pero en ellos son escasos los testimonios de esclavos. En general, son textos en donde un narrador habla de ese “Otro” desde su mirada, sin darles voz.

Marie Denise Shelton en su ensayo *Haiti et les autres* (2011) afirma que los escritores del Romanticismo francés adhieren en su poética a los ideales de libertad, igualdad y humanidad, entre ellos Prosper Merimée quien publica en 1829 *Tamango* en el contexto de los debates por la abolición de la esclavitud en Francia. En este trabajo presentaré dos lecturas de este relato, una desde la poética del Romanticismo francés y otra, actual, desde las reflexiones sobre la Revolución haitiana que Eduardo Grüner realiza en su ensayo *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución* (2010).

Tamango cuenta una rebelión de esclavos negros en alta mar durante un viaje triangular desde Nantes hacia África para recoger esclavos y llevarlos a Jamaica a trabajar en las plantaciones de caña de azúcar. Su líder, Tamango, es un jefe de tribu senegalés y es quien vende, vestido a lo europeo, los negros de su tribu al capitán Lédoux del barco esclavista francés *L'Espérance*. Durante las negociaciones, Lédoux le regala aguardiente y beben. El alcohol provoca en Tamango una pérdida de racionalidad que lo

lleva a entregar a sus negros por nada y a regalar su mujer Ayché al capitán. Al despertar de su borrachera siente un fuerte arrepentimiento al ver lo que había hecho con sus negros y con su propia mujer. Llega al barco nadando, allí es esclavizado por los Blancos y Tamango comienza a planear la rebelión contra estos para liberar a los negros y devolverlos a su tierra africana. Luego de una feroz lucha, les *Noirs* quedan dueños del barco, pero ni Tamango ni ningún otro tienen los conocimientos para poder conducirlo de regreso a África. Así pasan los días, mueren uno a uno los esclavos por diferentes razones, hasta que un buque inglés encuentra *L'Espérance* con Tamango a la deriva. El rebelde negro es llevado a Jamaica, allí es liberado e incorporado a una banda de música en donde se entrega al alcohol. Muere al poco tiempo por una enfermedad pulmonar.

Es interesante destacar que este texto causó un gran revuelo en su época porque fue una de las representaciones más fuertes sobre la trata de esclavos y hoy es uno de los pocos textos sobre la esclavitud incluido en el canon literario francés en los *lycées* franceses. Aimé Césaire se refiere a él en su *Cahier* (1939), John Berry filma una primera versión cinematográfica en 1957, el escritor senegalés Boubacar Diop la readapta en su novela *Le temps de Tamango* (1981), el cineasta congolés Jean Roké PatouDEM realizó un film estrenado en Francia en 2002.

Lectura de *Tamango* desde el Romanticismo social francés

En esta *nouvelle* están presentes elementos de la poética del Romanticismo como son el gusto por lo exótico, las historias con excesos, los antagonismos marcados, como así también la adhesión del narrador a los ideales de libertad e igualdad cuando critica el comercio de esclavos, cuando cuestiona a través de la ironía el concepto de civilización frente a lo salvaje y cuando tiene una mirada menos condenatoria y hasta de justificación de las rebeliones de esclavos en busca de su libertad.

La rebelión en alta mar aparece en el texto como justificada tanto por la inmoralidad de la esclavitud misma como por el arrepentimiento de Tamango ante su acto injusto de condenar él mismo a la esclavitud a otros y en la necesidad de redimirse liberándolos para devolverlos a África. Esto queda explicado en el texto cuando el líder negro es capturado pero luego perdonado y liberado por el gobernador de Jamaica.

Lectura de *Tamango* hoy por Eduardo Grüner

Cuando Prosper Mérimée publica este relato en 1829, Haití estaba dividido bajo el régimen de Boyeren, sufría violentas crisis políticas y militares. Considera el autor argentino que, leída hoy, la *nouvelle* “representa la incompetencia de los esclavos para, después de la rebelión triunfante, administrar adecuadamente su recién conquistada libertad, es decir: una transparente alegoría negativa sobre la Revolución haitiana” (2010, p. 436).

Esta incapacidad del líder negro Tamango para conducir *La Esperanza* a puerto seguro se debe a la tecnología, Tamango no conoce la brújula ni el timón del barco, es, desde una mirada modernista eurocéntrica un *salvaje* en medio de la Modernidad. Por otro lado, esa misma tecnología moderna produjo su esclavitud y trajo el alcohol que aparece en el relato no solo como producto de intercambio en la compra de esclavos sino también como una forma de aliviar su desesperación al encontrarse en altamar sin rumbo.

Desde su lectura centrada en Latinoamérica, Grüner explica que *Tamango* puede ser leída hoy, como una metáfora del *in-between* o *middle passage* representado por ese viaje triangular en el cual los esclavos se encuentran entre dos continentes, África y América, entre dos identidades, ya no son miembros de su propia cultura y tampoco han ingresado a la nueva; entre dos formas de producción, el comunitarismo tribal y la producción proto-capitalista de las plantaciones, entre dos organizaciones comunitarias, la basada en el parentesco y la basada en la producción para el mercado, en donde este “encuentro de culturas” fue en realidad el producto de una violenta esclavización.

Para el autor, en tanto alegoría negativa de la Revolución haitiana, *Tamango* representa el fracaso de la fundación de una nueva identidad nacional. En Haití, esclavos provenientes de distintos lados, mulatos y mestizos lograron con sus luchas la independencia y su libertad, pero no tuvieron tiempo de construir “su ser” allí donde la violencia de la esclavitud colonial había producido una fractura en su ontología social. Esta fractura se debe al alejamiento de su tierra, de su lengua, de sus creencias, de sus formas de organización, de sus lazos familiares, de sus sentimientos religiosos, de sus comportamientos habituales y solo puede reconstruirse a partir de un sentimiento de pertenencia a un territorio, a una lengua y a un color, en este caso al color *negro* como dice el artículo 14 de la Constitución de 1804: todos los ciudadanos haitianos, más allá del color de su epidermis serán llamados negros. La

Constitución republicana redactada por Toussaint Louverture en 1801, siendo Gobernador de Saint-Domingue, es considerada como uno de los textos fundadores de la nacionalidad haitiana.

Los ideales de igualdad y libertad establecidos en dicha constitución no se realizaron al igual que las promesas de Tamango de libertad y de retorno a África para los esclavos de su tribu. Ti-Noel el personaje narrador en *El reino de este mundo* (1948) de Alejo Carpentier, un exesclavo negro, también se refiere a este fracaso cuando regresa a Haití en 1816 y lo encuentra bajo la tiranía del Rey Henri Christophe en donde toda la población del Norte había sido movilizadada para trabajar en aquella obra inverosímil.

Andando andando comienza a pensar que las orquestas de cámara de Sans Souci, el fasto de los uniformes y las estatuas blancas desnudas que se calentaban al sol sobre sus zócalos de almocárabes, entre los bojes tallados de los canteros, se debían a una esclavitud tan abominable como la que había conocido en la hacienda de Monsieur Lenormand de Mezy (Carpentier (2010 [1948], p. 108).

Por otro lado, el pensador, médico y escritor haitiano Jean Price Mars, preocupado en perfilar una identidad haitiana, reunió bajo el título *Ainsi parla l'oncle. Essais d'Etnographie* los textos de conferencias que él había pronunciado a partir de 1920 en ocasión de la ocupación norteamericana en el Caribe y en América del Sur. Por una paradoja desconcertante, dice este autor, el pueblo haitiano que ha tenido una de las historias más atractivas y emocionantes del mundo, la de una raza trasplantada a un suelo extranjero en las peores condiciones biológicas, experimenta enojo y hasta vergüenza de su pasado y de su africanidad percibida por la élite de su país “como desechos de la humanidad, sin historia, sin humanidad, sin religión, a los cuales había que infundir no importa cómo, nuevos valores morales, una nueva investidura humana” (Price-Mars, 1928, p. 9).

Si bien en 1804 la comunidad negra de Haití se independizó del poder colonial francés tuvo dificultades para construir su identidad a partir del mestizaje y de sus raíces negras africanas. Price-Mars explica, en el texto citado, que en una suerte de *bovarysimo* colectivo la élite haitiana miraba a Francia y buscaba

‘ser otra de la que se es’ y creyó que su destino superior reposaba en modelar sus pensamientos y sentimientos a imagen de la antigua metrópoli

e identificándose con ella. La historia de Haití se ha inclinado hacia esta postura a pesar de la resistencia de parte de su pueblo. Si continuamos esforzándonos en creernos franceses de color, continuamos desaprendiendo a ser haitianos, es decir, hombres nacidos en condiciones históricas determinadas, contruidos con una psicología que da a la comunidad haitiana su fisonomía específica (1928, p. 9).

Para concluir, hago estas preguntas, ¿acaso los ideales de la Revolución francesa no han tropezado con dificultades para convertirse en realidad a lo largo de estos 230 años?, ¿no han sido ignorados muchas veces de los proyectos y debates políticos, culturales y económicos en las sociedades occidentales modernas? Se puede decir entonces que los ideales de libertad, igualdad, fraternidad/solidaridad y el respeto a los derechos del hombre siguen presentes en el horizonte utópico de todas las sociedades o comunidades que pretenden vivir con lazos más fuertes de solidaridad/fraternidad e igualdad, sin racismo, sin violencia, sin guerras, con respeto a los derechos y amor hacia el Otro.

Referencias bibliográficas

- Carpentier, A. (2010) [1948]. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Grüner, E. (2010). La literatura dice lo suyo. En *La oscuridad y las luces*. Buenos Aires: Edhasa.
- James, C.L.R (2003) [1938]. *Los jacobinos negros*. Traducción Ramón García. México: Fondo de cultura económica.
- Mérimée, P. (2008). *Tamango*. París: Hatier.
- Price-Mars, J. (1928). *Ainsi parla l'oncle. Essais d'ethnographie*. Édition numérique réalisée le 8 février 2009 à Chicoutimi. Consulté le 30 juillet 2017 http://classiques.uqac.ca/classiques/price_mars_jean/ainsi_parla_oncle/ainsi_parla_oncle.pdf
- Shelton, M.D. (2011). *Haïti et les autres. La révolution imaginée*. París: L'Harmattan.

La hospitalidad como trampa en *El cuento del Grial*

Mariana Florencia Gómez¹

A lo largo de *El cuento del Grial*, Perceval y Gauvain, como caballeros errantes, atraviesan distintos espacios, por lo cual la hospitalidad juega un rol importante en diversos episodios de este *roman* de Chrétien de Troyes. En ocasiones, la hospitalidad no solo garantiza un refugio al viajero, sino que también constituye una celebración de los valores cortesianos, que ensalza el honor tanto de quien prodiga las atenciones como de quien las recibe. En otras ocasiones, sin embargo, las muestras de cortesía de las que son objeto Perceval y Gauvain podrían ocultar segundas intenciones por parte de sus anfitriones y convertirse en una trampa potencial.

Contrastaremos las distintas experiencias de Perceval en los castillos de Gornemant de Goort y de Belrepaire, y la de Gauvain en el Castillo de las Reinas para observar los diferentes modos en que se manifiesta la hospitalidad.

La importancia de la hospitalidad en el *roman courtois*

La hospitalidad es un elemento fundamental en la vida social medieval, tal como se refleja en la acción de los *romans courtois*, los cuales se centran en la hospitalidad cortésana. Como señala Esposito, esta es una ceremonia compleja “en la cual el momento de la hospitalidad es menos una verdadera forma de asistencia que una excelente ocasión de describir un aparato de gestos y de acciones rituales, bajo la forma, en la mayoría de los casos, de una

¹ UBA - FFyL. marianaflorenciagomez@gmail.com

fiesta mundana” (Esposito, 1982, p. 40). La corte rompe con la monotonía de la vida en el castillo para agasajar al huésped con una serie de rituales en los que puede reconocerse a sí misma.

Estas escenas de hospitalidad cumplen una doble función. Por una parte, presentan a la nobleza, el público a quien se destina el *roman*, un reflejo idealizado de su propia clase. Por la otra, estructuran el relato al engarzar una aventura con la siguiente. Y es precisamente la aventura la razón de ser del caballero errante, la figura central del *roman*. Como señala Köhler:

La pérdida de una función política concreta abandona al caballero a sí mismo y sólo su reivindicación de pertenecer a los grupos superiores reintroduce la *aventure*, elevada al rango de prueba totalmente personal, en el seno de la comunidad, es decir del estamento nobiliario y, por consiguiente, bajo las leyes de una ética feudal. En tanto que la *aventure* se convierte en el ideal característico de este estamento en su conjunto, la baja nobleza puede integrarse en una comunidad de élite que, según la ficción literaria y cortés, es indiferente a las posesiones territoriales (Köhler, 1990, p. 66).

En este mundo ficcional donde la guerra territorial ya no es el eje del mundo feudal, la *quête* se convierte en el modo en que el caballero logra conocerse a sí mismo y definir el rol que ocupa en la sociedad. Por esa razón, más que indiferencia, Perceval y Gauvain manifestarán rechazo a la posesión de tierras. En los *romans* de Chrétien, quienes eligen permanecer en sus castillos ocupan un rol periférico: o son valvasores que prestan ayuda al héroe en sus aventuras o reyes, como Arturo, encerrado en su corte e imposibilitado de actuar.

Gornemant de Goort como modelo de hospitalidad

El cuento del Grial se construye a partir de las pruebas que Perceval y Gauvain deben enfrentar a lo largo de su errancia. En el caso de Perceval, se trata de un viaje de iniciación: comienza su camino en la ignorancia y la ingenuidad, y las sucesivas experiencias lo formarán como caballero. Su llegada al castillo de Gornemant de Goort y los dones que allí recibe serán fundamentales para su aprendizaje.

Gornemant es el modelo del anfitrión cortés. Como señor de un castillo “muy bien situado y bien dispuesto en su interior” (Chrétien, 1985, p. 54),

de torres y muros fuertes, al que se accede por un puente “fuerte y alto”, Gornemant viste ropas de armiño, lleva un bastón en su mano que denota su autoridad y es acompañado por dos pajes. Recibe a Perceval sobre el mismo puente con perfecta cortesía, aunque descubre pronto la rusticidad del joven y su ignorancia en el manejo de sus propias armas.

Como valvasor, Gornemant pertenece a la categoría de caballeros que viven retirados en sus tierras y en el *roman* artúrico cumplen tradicionalmente con la tarea de brindar hospitalidad al caballero errante. En la respuesta que Gornemant le da a Perceval cuando este le pide albergue, el valvasor muestra el rol que cumplirá:

Con mucho gusto —dice el prohombre—, pero a condición de que me otorguéis un don del que veréis seguirse gran beneficio.

—¿Cuál? —dice él.

—Que seguiréis los consejos de vuestra madre y míos (p. 56).

En el *roman courtois* el pedido de un don a menudo acarrea serias dificultades si no se tiene el suficiente cuidado, pero en este caso particular el don beneficia más a quien lo otorga que a quien lo pide, porque Gornemant será quien instruya a Perceval en el manejo de su caballo y de las armas.

Una vez completa esta parte de la educación de Perceval, Gornemant lo invita a pasar a su castillo para disfrutar de una hospitalidad “irreprochable” (*sanz vilenie*). La escena que se describe es un caso ejemplar de este ritual cortesano:

Al principio de la escalinata se les acercó un agradable paje que llevaba un manto corto con el que corrió a abrigar al muchacho para que, después del calor, el frío no le hiciera daño. El prohombre tenía ricas estancias, hermosas y grandes, y buenos servidores; y la comida, buena, agradable y bien preparada, estaba dispuesta. Una vez los hubieron lavado, los caballeros se sentaron a la mesa, y el prohombre hizo sentar a su lado al muchacho y comer con él en la misma escudilla (p. 60).

El servicio que le presta Gornemant a Perceval se extiende mucho más allá del recibimiento en su castillo. El joven, al vencer al Caballero Bermejo, había ganado su armadura y sus armas, pero es Gornemant quien le enseña

el arte de la caballería. Reemplaza el viejo traje galés de Perceval por ropas más adecuadas a su nuevo rango y le aconseja que deje de utilizar a su madre como referencia y, en su lugar, cuando le pregunten quién le ha enseñado, mencione el nombre de Gornemant. El valvasor procura que Perceval corte con los lazos que aún lo atan a su madre para que de este modo comience a dejar atrás al muchacho ignorante que había sido en la Yerma Floresta.

Aunque Perceval menciona a Arturo al preguntársele quién lo ha nombrado caballero, es Gornemant quien cumple con el ritual para introducirlo en la orden de caballería, según lo detalla el narrador:

Y el prohombre se agacha y le calza la espuela derecha, pues era costumbre que el que hacía caballero a otro le debía calzar la espuela. [...] El prohombre cogió la espada, se la ciñó y lo besó y le dijo que, con la espada, le había dado la más alta orden que Dios haya hecho e instaurado: es la orden de caballería, que debe ser sin villanía (p. 61).

El valvasor le enseña los preceptos básicos de la caballería tal como se la entiende en el *roman courtois*, por los cuales Perceval se regirá en adelante: conceder merced al enemigo cuando pide por ella, ayudar a los indefensos, evitar las palabras innecesarias. A pesar de su deseo de conservar a Perceval a su lado para continuar instruyéndolo, cuando éste decide marcharse Gornemant lo despide con una bendición y regalos. En el castillo de Gornemant se practica así la hospitalidad cortesana ideal, que ayuda al caballero en su camino, lo ennoblece y le aporta un beneficio sin esperar nada a cambio.

Perceval en Belrepaire

Gornemant y su castillo encarnan todo aquello que el mundo cortesano debería ser. En contraste, Belrepaire y sus habitantes están marcados por la carencia y el infortunio. Desde que Perceval se aproxima al lugar empieza a observar las diferencias. La tierra a su alrededor es yerma; el puente que debe cruzar para alcanzar el castillo, tan débil que teme que no pueda soportar su propio peso. Nadie lo recibe sino hasta que llama insistentemente a la puerta, y entonces una doncella “flaca y pálida” responde a su pedido de albergue: “Señor —contesta ella—, lo conseguiréis, pero me lo agradeceréis bien poco; no obstante os albergaremos lo mejor que podamos” (p. 64). Cuatro hombres armados con hachas y espadas le abren la puerta. El narrador acota: “Si los

servidores hubiesen disfrutado de prosperidad, hubieran sido muy gentiles; pero habían padecido tanta miseria, entre ayunos y vigiliyas, que uno se quedaba asombrado” (p. 64). Este recibimiento dista mucho de la hospitalidad irreprochable de Gornemant, y una vez dentro de los muros, se evidencia aún más la miseria de Belrepaire. Calles deshechas, casas y monasterios en ruinas; ninguna señal de actividad ni comercio, tampoco la presencia de alimentos que pudieran comprarse: “Tan desprovisto encontró al castillo, que no había ni pan ni pasta, ni vino, ni sidra ni cerveza” (p. 64). Chrétien no describe en detalle la riqueza del castillo de Gornemant, porque se da por sentada como la norma en un *roman courtois*. En cambio, sí detalla minuciosamente las penurias de Belrepaire: desde los “cinco miserables panes” para cenar hasta la escasez de caballeros para salvaguardar el castillo. La *largesse* de Gornemant es todo lo que cabría esperarse de la hospitalidad cortesana bien entendida; Belrepaire, en cambio, es un ejemplo de la hospitalidad en una situación desesperada.

No obstante, los habitantes de Belrepaire se esfuerzan en cumplir con los ritos de la hospitalidad: desarman a Perceval, ponen un manto sobre su espalda, alimentan a su caballo con lo poco que les queda y lo llevan a conocer a Blanche fleur, la doncella del castillo. En la descripción de la joven se encuentra todo el lujo del que carece Belrepaire: ropas púrpuras tachonadas de oro, pieles de armiño, cebellinas; sus cabellos se comparan al oro; su frente, a las piedras preciosas y el marfil; la combinación de rojo y blanco de su piel se asemeja al sinople sobre la plata. En su belleza hiperbólica se encuentra toda la riqueza que su castillo parece haber perdido. La doncella saluda a Perceval con una advertencia:

Buen señor, vuestro albergue no será, en verdad, como convendría a un prohombre. Si ahora os dijera cuál es nuestra situación y nuestro estado, podría hacer que os figurarais que lo hacía con mala intención para hacer os marchar de aquí; pero, si os place, venid y aceptad el albergue tal cual es, y Dios os lo dé mejor mañana (p. 66).

Por sus palabras, podría creerse que desea disuadirlo de permanecer allí, pero su intención es la opuesta. A pesar de todo, Perceval es bien atendido, como nos lo describe el narrador: “El caballero disfrutó de toda la comodidad y de todo el deleite que se puede imaginar en una cama, excepto el placer de

doncella, o el de dama, si le hubiese estado permitido; pero él no sabía nada del amor” (p. 68).

En este caso en particular, la hospitalidad es motivada en parte por el deber cortés de albergar y agasajar a uno de los suyos, aun en condiciones adversas, pero en la escena en que Blancheffleur baña con lágrimas el rostro de Perceval mientras él duerme, se revela una segunda intención. Cuando la joven le habla de sus padecimientos y le revela su plan de suicidarse al día siguiente a menos que un caballero venza a Anguinguerón y levante el asedio, Perceval inmediatamente se ofrece a tomar las armas, lo cual era desde el primer momento el objetivo de la doncella: porque ella —aclara el narrador— “únicamente fue a llorar sobre su cara, aunque le diera a entender otra cosa, para meterle en el ánimo emprender la batalla, si osa hacerlo por ella, a fin de defender su tierra” (pp. 70-71). Blancheffleur le presenta así una oportunidad de probarse como caballero, y en cierto modo continúa la educación que había comenzado Gornemant (el cual es nada menos que su tío), al enseñarle la relación entre amor y armas.

Hay una diferencia entre tío y sobrina: Gornemant le había pedido a Perceval un don que en realidad beneficiaba a quien lo otorgaba, mientras que los discursos de Blancheffleur enmascaran sus verdaderas intenciones. Se despide de Perceval deseándole que encuentre mejor hospitalidad que la suya y se niega a ser su amiga si la condición es que él muera por ella, pero cada una de sus palabras tiene el objetivo de que Perceval haga lo opuesto de lo que le pide: “Ella lo ha puesto en tal trance, que por un lado se lo reprueba y por el otro lo instiga” (p. 72), explica el narrador. Desde el primer momento lo ha estado manipulando para sus propios fines, una manipulación que, no obstante, está lejos de mostrarse como algo negativo: en cierto modo, ella está cumpliendo con su deber para con los habitantes del castillo y, además de haber recibido a Perceval con toda la cortesía posible dadas sus circunstancias, lo proveyó incluso de lo único que Gornemant no podía ofrecerle: el amor de una doncella de quien Chrétien dice que “para robar los corazones de la gente hizo Dios en ella un prodigio, pues después no volvió a crear a otra semejante, ni antes la había creado” (p. 62). Pero esta cortesía, a diferencia de la de Gornemant, está motivada por un interés propio.

Los esfuerzos de Blancheffleur se ven recompensados cuando Perceval vence a Anguinguerón y regresa la alegría al castillo. Sin embargo, no logrará

tener el mismo poder sobre Perceval cuando quiera convencerlo de permanecer a su lado en Belrepaire. Ni los ruegos, ni el amor, ni la posibilidad de convertirse en señor del castillo alcanzan para retenerlo, y el narrador así lo expresa:

Toda la tierra sería libremente suya, si hubiese podido evitar que su corazón estuviera en otro sitio; pero ahora más se acuerda de otra cosa, pues tiene en el corazón a su madre, que vio caer desvanecida, y tiene más deseos de ir a verla que de nada más. No se atreve a despedirse de su amiga, porque ella se lo veda y se lo prohíbe y ha ordenado que le pidan mucho que se quede. Pero nada consiguen con lo que le dicen (pp. 89-90).

Gauvain en el Castillo de las Reinas

Perceval no es el único caballero que en este *roman* renuncia al señorío de un castillo: Gauvain enfrenta una elección similar en el Castillo de las Reinas. Aquí también se debe cruzar un curso de agua para llegar al castillo y, en este caso, un barquero recibe a Gauvain en su casa. La calidad del albergue no tiene nada que envidiarle a la ofrecida por Gornemant. Se nos dice que: “La casa del barquero, que era tal que en ella se podría hospedar un conde, estaba cerca del río, y Gauvain se encontró muy bien en ella” (p. 190). A diferencia de las escenas en el castillo de Gornemant, aquí se enumeran todas las carnes y clases de vinos que se sirven. Este grado de lujo resulta algo extraño para un mero barquero, y funciona como anticipo de la riqueza del Castillo de las Reinas, un sitio donde hasta un hombre rengo tiene una pata postiza de plata, con aros de oro y piedras preciosas (p. 194). Del mismo modo minucioso en que se describen las miserias de Belrepaire, se retrata el esplendor de este palacio:

[...] sus puertas [eran] ricas y bellas, pues los goznes y los cerrojos eran de oro fino, según atestigua la historia. Una de las puertas era de marfil, muy bien cincelado por encima, y la otra de ébano, igualmente trabajada, y ambas estaban iluminadas con oro y piedras preciosas. El pavimento del palacio era verde, rojo, índigo y azulado, variado en todos los colores, muy trabajado y pulido (p. 195).

El lujo hiperbólico, tan fuera de toda medida cuando se lo compara con el castillo de Gornemant, sumado a las advertencias del barquero sobre aquella “tierra salvaje llena de grandes maravillas” (p. 195), hace pensar en un lugar

que parecería guardar relación con el Otro Mundo, ya sea el mundo feérico o el reino más allá de la muerte. Por otra parte, el Castillo de las Reinas se halla excluido del mundo no solo en el plano físico, sino también porque allí el transcurrir del tiempo parece haberse detenido. Por un lado, las Reinas y señoras del castillo son la madre de Arturo y su hija, la madre de Gauvain, quienes, como él mismo señala, han muerto muchos años atrás. Por el otro, los escuderos nunca se convierten en caballeros a pesar de sus cabellos y sus barbas encanecidos; las doncellas nunca podrán desposarse. No mueren, pero tampoco viven. Al detener cualquier desarrollo se detiene el curso de la vida misma. Todos aguardan la llegada de un libertador: un caballero sin villanía ni tacha alguna, que logre permanecer en el palacio y romper el encantamiento que les impide reincorporarse a la vida.

Cuando Gauvain demuestra ser el caballero esperado al superar la prueba del Lecho de la Maravilla, la hospitalidad que recibe está fuera de toda medida: innumerables pajes se arrodillan ante él para luego desarmarlo, las reinas le envían ropas lujosas y una multitud de doncellas hermosas se ofrecen a servirlo. Sin embargo, toda esta cortesía tiene un precio: a quien se le conceda convertirse en amo y protector del castillo, se advierte, “le será ordenado y destinado no salir nunca de estas mansiones, con razón o sin ella” (p. 202). Así como Blanchefleur quería asegurarse un defensor, las reinas desean retener a Gauvain en su mundo del tiempo detenido. A pesar de todos sus lujos, Gauvain percibe ese lugar como una muerte en vida. Como le explica al barquero: “vivir siete días aquí encerrado me parecería siete veces veinte años, si no pudiera salir todas las ocasiones que quisiera” (p. 202).

Como en Belrepaire, la hospitalidad en el Castillo de las Reinas viene acompañada de segundas intenciones: la necesidad doble de asegurarse un libertador y un señor. La cortesía del recibimiento cumple con la función de persuadir al vencedor para que se quede, y se conjuga con la promesa del título de señor y la belleza de sus doncellas. El lujo también funciona como un aliciente: la fortuna inigualable del Castillo de las Reinas podría ser tentación más que suficiente para muchos, y en el caso del deteriorado Belrepaire, toda su opulencia se condensa en la figura de Blanchefleur con su hermosura hiperbólica en la que el infortunio no ha hecho mella.

Quedarse, sin embargo, implica abandonar la vida errante y las aventuras. Sería el fin de la vida del caballero tal como se concibe en el *roman courtois*.

El momento en que un caballero decide quedarse en un castillo finaliza su relato o pasa a ocupar un rol periférico en la historia de otros, como sucede con Gornemant o el mismo Arturo.

Cabe destacar que el estado inconcluso de este *roman* impide asegurar cómo se habría resuelto esta situación. Desconocemos si Perceval regresaría a Belrepaire al final del relato y cuál sería el destino del Castillo de las Reinas. En principio, tanto Gauvain como Perceval precisan encontrarse libres de toda atadura para continuar en la búsqueda de la lanza que sangra. No obstante, la decisión de Gauvain de marcharse del castillo, y la facilidad con la que logra salir y entrar de sus dominios, por una parte, y la reticencia de Perceval a regresar junto a Blanchefleur tras descubrir la muerte de su madre, por la otra, permiten suponer que los dos son conscientes del precio que implicaría aceptar permanecer como señor de un castillo, y ninguno de ellos estaría dispuesto a pagarlo.

Referencias bibliográficas

- Chrétien de Troyes (1985). *Perceval o El cuento del Grial*. M. Riquer (Trad.). Madrid: Espasa.
- Esposito, E. (1982). Les formes d'hospitalité dans le roman courtois (du *Roman de Thèbes* à Chrétien de Troyes). *Romania*, 410(11), 197-234.
- M. C. Balestrini (Trad. y adapt.) (2012). Les formes d'hospitalité dans le roman courtois (du *Roman de Thèbes* à Chrétien de Troyes), E. Esposito (1982). *Romania*, 410(11), 197-234. En S. Artal y M.C Balestrini (Comp.), *Para leer Yvain o el caballero del León de Chrétien de Troyes*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires - Facultad de Filosofía y Letras.
- Köhler, E. (1990). *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, B. Gari (Trad.). Barcelona: Sirmio. Traducción de Blanca Garí.

EJE II

Revolución

Sexo y revolución: La escritura como testamento en *Un captif amoureux* de Jean Genet

Walter Romero¹

Caso único de memoria, testamento y registro íntimo de un complicado “problema” cuya resonancia (la revolución palestina) llega hasta nuestra actualidad, *Un cautivo enamorado* (1986) de Jean Genet merita una reconsideración crítica a la luz de una escritura en la que ensayo y autobiografía entretejen los dominios “opacos” del sexo y de la revolución. Genet confiesa:

Tal vez este libro haya salido de mí sin que pudiera controlarlo. Su curso es demasiado irregular y en él se siente probablemente el alivio de abrir compuertas de recuerdos cerrados. Después de quince años, a pesar de haberme contenido, de haber cerrado la boca, hay fisuras que dejan escapar lo reprimido (Genet, 1988, p. 236).

Para Jean-Bernard Moraly:

Un cautivo enamorado relata las jornadas de un blanco en un mundo nuevo, el mundo del hombre nuevo que Genet va a buscar a Medio Oriente. Genet siempre renovó el género que cultivaba. *Un cautivo enamorado* es inclasificable, pues es a la vez diario, libelo político, narración de viaje, poema en prosa, autobiografía del último período (1967-1986), autobiografía mucho más digna de crédito que el insincero *Diario del ladrón* (1999, p. 136).

Este trabajo abordará sintéticamente de qué modo las pulsiones secretas de un hombre público y gran escritor –sin “el maquillaje de los vicios”–

¹ UBA - UNSAM wallyrom@yahoo.com

agitan la “verdad de los insurgentes”. Una visión en parte sacralizada –para algunos críticos hasta maniquea o directamente antisemita– postula que Genet reivindica la belleza de los viriles palestinos oprimidos oponiéndole las carnalidades feminoideas de los israelíes colonialistas y asesinos. Su amigo Tahar Ben Jelloum (2010), que nunca escuchó de boca de Genet comentarios racistas, sostiene “*Dans Un captif amoureux, Genet est dans la littérature; c’est un livre somptueux, à mon avis plus pour son élégance et ses fulgurances poétiques et littéraires que par le thème dont il traite*” (p. 121). La obra ocupó, de manera vital, las preocupaciones artísticas y políticas, como así también las inquietudes más íntimas de Genet quien –como “testigo de su tiempo”– postula:

Los diferentes azares que constituirán mi vida, al dejarme en el mundo, no me permiten cambiarlo, me conformaré con observarlo, con describirlo tras haberlo descifrado, y cada episodio de mi vida no será sino este liviano trabajo de escritura, elección de palabras, tachaduras, lecturas al revés de cada uno de los episodios, no verídicos según los hechos tal y como los vería una mirada trascendente, sino tal y como los elijo, los interpreto y los clasifico yo. Al no ser archivero, historiador ni nada que se le parezca, contar mi vida habrá sido solo para narrar una historia de los palestinos (1988, p. 258).

Genet fue uno de los primeros europeos en entrar en los campamentos masacrados de refugiados palestinos de Naciones Unidas en Sabra y Chatila cuando todavía los cadáveres no habían sido retirados. Una de sus primeras “descripciones” de aquella experiencia dice:

Si miramos atentamente un muerto, sucede un fenómeno curioso: la ausencia de vida en un cuerpo equivale a la ausencia total del cuerpo o más bien a su huida ininterrumpida. Aunque nos acerquemos, creemos que no lo tocaremos nunca. Eso si lo contemplamos. Pero si hacemos un gesto en su dirección, nos agachamos junto a él, le movemos un brazo, un dedo, de repente se vuelve presente e incluso amigo. El amor y la muerte. Estos dos términos se asocian muy rápidamente cuando se escribe sobre uno de ellos. Me ha hecho falta ir a Chatila para captar la obscenidad del amor y la obscenidad de la muerte. Los cuerpos, en ambos casos, no tienen

nada que esconder: posturas, contorsiones, gestos, expresiones, incluso los silencios pertenecen a uno y otro mundo. El cuerpo de un hombre de treinta a treinta y cinco años estaba tumbado boca abajo. Como si todo el cuerpo no fuese más que una vejiga con forma humana, se había hinchado bajo el sol y por la química de la descomposición hasta inflar el pantalón, que amenazaba con estallar en las nalgas y en los muslos. La única parte de su rostro que pude ver era violeta y negra. Un poco más arriba de la rodilla, bajo la tela desgarrada, el muslo mostraba un tajo. Origen del tajo: ¿una bayoneta, un cuchillo, un puñal? (2003, pp. 14-15).

Si el teatro de Genet se enraiza en preocupaciones vitales a punto tal de generar –tal como la crítica áurea postula– una interpretación que hace de *El balcón* una lectura de mayo del 68, de *Los negros* una teatralización de los Black Panthers, de *Las criadas* una problematización de las psicosis y del crimen paranoico poniendo el foco en las empleadas y los trabajadores, *Los biombos* ya presentaba, por su parte, una enmarañada hipótesis en torno a los palestinos que escrita en 1957 “se adelanta a la victoria del Frente de Liberación Nacional” (Moraly, 1999, p. 139) y que permeará hasta sus últimos días una suerte de obsesión en torno a la revolución, no exenta de una mirada púdica donde carne y deseo se imbrican con política e insurrección. La búsqueda identitaria del propio yo testimonial hará del colectivo palestino el objeto de la mirada de Genet sobre una carnalidad de combate en busca de un “hombre nuevo”. Genet conoció, de primera mano, los testimonios del desgarramiento luego de que los *kataeb* (el brazo armado de los falangistas libaneses de extracción cristiana o maronita, liderado por Elie Hobeika y protegidos por el ejército israelí) asesinarán a cientos de palestinos en las luctuosas y tristemente célebres matanzas de Sabra y Chatila en las afueras de Beirut. Su autor advierte, a su vez, para no quedar tipificado o simplificado por la erotizante mirada de su “recorrido”, que las apreciaciones que la masacre le generó no le “perteneían” tan sólo a él por su condición sexual: “No es por mis inclinaciones por lo que he vivido la época jordana como un cuento de hadas. Los europeos y los árabes norteafricanos me hablaron del sortilegio que sintieron allí” (Genet, 2003, p. 43).

En respuesta al ataque palestino en el que las fuerzas paramilitares de la OLP (Organización para la Liberación de Palestina) masacraron a más de

quinientas personas y profanaron el cementerio cristiano, Sabra y Chatila fueron atacadas y su aniquilación fue testimoniada en un texto donde Genet –acaso recuperando un *gestus* sacralizador que al decir de Bataille escapa al rol binario de víctima y verdugo– aventura una lectura política no exenta de polémica de textualidades (o “texturas escriturarias”) donde la intimidad y la belleza de la muerte de esos cuerpos combatientes o masacrados construye una sensualidad no erótica de la revuelta bajo una hipótesis espinosa: “La afirmación de una belleza propia de los revolucionarios plantea muchas dificultades” (Genet, 2003, p. 25).

De la “idea de revolución” de *Cuatro horas en Chatila* a los “recuerdos” (revolucionarios y personales) de *Un cautivo enamorado*, la escritura del “poeta político” que fue Genet, según Jean-Bernard Moraly (1999), tendrá su apoteosis en el *late style* que Edward Said reconoce en los textos finales (o justamente testamentarios) de este y otros autores:

Una revolución lo es cuando ha hecho caer de los rostros y los cuerpos la piel muerta que los reblandecía. No hablo de una belleza académica, sino de la impalpable –inefable– alegría de los cuerpos, de las caras, de los gritos, de las palabras que dejan de ser mortecinas, quiero decir una alegría sensual y tan fuerte que quiere desterrar todo erotismo (Genet, 2003, 43).

Quatre heures à Chatila fue censurada al publicarse en enero de 1983 en la *Revue d'études palestiniennes* luego de que el propio Genet leyera algunos fragmentos polémicos en la exposición organizada en Viena por la *International Progress Organization* a invitación del filósofo austríaco Hans Kochler. Parte de esos textos (purgados) postulaban ya una teórica sicalíptica –en términos de sugerencias sensuales– en torno a la revolución a partir de la belleza de los cuerpos en medio de un suceso que estremecía al mundo y a las organizaciones gubernamentales:

Antes de la guerra de Argelia, en Francia, los árabes no eran guapos, su aspecto era pesado, arrastrado, el morro ladeado, pero de repente la victoria los embelleció, pero ya, un poco antes de que fuera cegadora, cuando más de medio millón de soldados franceses se extenuaban y agotaban en los Aurès y en toda Argelia, un curioso fenómeno se hizo perceptible, modificando la cara y el cuerpo de los obreros árabes: algo como la cercanía,

el presentimiento de una belleza todavía frágil pero que nos deslumbraría cuando las escamas hubiesen por fin caído de su piel y de nuestros ojos. Había que aceptar la evidencia: se habían liberado políticamente para aparecer como debían ser vistos, muy guapos. Del mismo modo, escapados de un campamento de refugiados, escapados de la moral y del orden de los campamentos, escapados a una moral impuesta por la necesidad de sobrevivir, escapados a la vez de la vergüenza, los fedayines eran muy guapos; y esta belleza era nueva, ingenua, inocente, fresca, tan viva que descubría inmediatamente lo que la ponía de acuerdo con todas las bellezas del mundo arrancándose la vergüenza (Genet, 2003, pp. 41-42).

En *Un cautivo enamorado*, la proto impresión en pos de la defensa de los fedayines contra la avanzada y la ocupación sionista comprende también el conato sensorio en la descripción de cuerpos de jóvenes de entre dieciocho y veinte años. Para Genet, en este texto terminal de su vasta producción, la revolución –siempre compleja– genera una temporalidad nueva:

El presente es siempre duro. Se supone que el porvenir lo es más. El pasado, o más bien lo ausente, son adorables y vivimos en el presente. A este mundo vivido en presente, la revolución palestina aportaba una dulzura que parecía pertenecer al pasado, a la lejanía y, tal vez, a la ausencia, pues los adjetivos que tratan de describirla son estos: caballeresca, frágil, valerosa, heroica, novelesca grave, retorcida, astuta (1988, p. 157).

A su vez, la revolución se postula en este texto como la apuesta más del después (de esos jóvenes cuerpos cuyo destino puede ser el combate o la muerte misma) que el mero “durante” revolucionario. El artista, según Genet, es aquel que cristaliza una visión (ulterior) de la revuelta que construye –en “la política del canto”, como postulado estético genetiano– los cantinelas heroicos que celebran su hazaña y a los cuerpos que en ella se comprometieron. En esos “cantos” la bravura no está desprovista de una mirada que no teme en volver eróticos ni los cuerpos ni los “desechos” de la rebelión. Si para Genet la revolución palestina “no fue nunca de territorios”, sin embargo traspuesta al íntimo y político testimonio se constituye en experiencia donde los cuerpos intervinientes esbozan un escenario sino deseante al menos de una territorialidad de estilo sensualista:

Los dos primeros fedayyin eran tan guapos que a mí mismo me asombró no sentir deseo alguno por ellos, y cuanto más conocí a los soldados palestinos en armas, ornados por ellas, vestidos de camuflaje, con las boinas rojas ladeadas, tales, en fin, que cada uno de ellos parecía no solo la transfiguración de mis fantasmas sino también su materialización, esperándome allí, ante mí, y ‘como si’ se me ofrecieran (Genet, 1988, p. 226).

Esta “materialización”, sin embargo, compartirá imaginerías angelológicas donde el cuerpo sacralizado traspone lo meramente carnal: “La aparición súbita de un tropel de soldados de infantería risueños, vivos, autónomos, me dejó al borde de la pureza: una irrupción de ángeles, un cordón de ángeles que me detenían al borde de un abismo” (Genet, 1988, p. 226). Genet apela entonces –en el extenso grafema testamentario en que se constituye este último eslabón de su obra– a no desentenderse nunca de las complejidades de un texto híbrido cuyos debatibles sentidos ahonda en reflexiones metaliterarias en paralelo a las dificultades para “hablar” de atractivo físico y de sexualidad cuando a revolución se refiere: “La sexualidad es probablemente, antes incluso de que llegue a la conciencia, el fenómeno más generalizado del mundo vivo” (Genet, 1988, p. 326).

Pero si el tópico heroico o carnal de las corporalidades combatientes no constituyen novedad desde Homero, el foco sexual y la construcción de una imagen –hasta por momentos lúbrica– provoca un “efecto de lectura” de *desacople* como si la revolución fuera acaso la apelación a una vasta panoplia de cuerpos, o más bien de imágenes, donde de manera apoteótica el sexo se vuelve reivindicación de la vida en medio de la muerte.

A pocas páginas de clausurar el texto, siempre en tono confidencial y confidencial, Genet parece contradecir su manifiesto propósito de narrar la revolución: “La forma que he dado desde el principio al relato jamás tuvo por finalidad informar al lector realmente de lo que fue la revolución palestina” (Genet, 1988, p. 383); y, en cambio, ofrece una construcción que, habiendo operado con maestría en la *dispositio* de lo relatado con incisos homoeróticos que imbricaban el tema político-revolucionario de una imaginería sexual, Genet propone –acaso bajo la forma de un sueño– la proposición de una propia revolución: “mi revolución palestina”. Revolución que, atrayendo sus intereses políticos como “testigo del mundo” no puede dejar de imbricarse

en una sexualidad reflectante y reflejada: acaso como si sexo y revolución fueran –bajo una imagen alucinada y bestial– formas de una misma materia que se auto engulle:

Querer pensar la revolución equivaldría, en el momento de despertar, a pretender la lógica en la incoherencia de las imágenes soñadas. Es inútil inventar, si el tiempo es seco, los gestos necesarios para cruzar mejor el río cuando la crecida se lleve el puente. En una somnolencia, pensando en ella, la revolución se me aparece así, la cola de un tigre que enjaulado empieza una rúbrica hiperbólica que deja caer su curva cansina sobre el flanco de la fiera que sigue enjaulada (Genet, 1988, p. 384).

Referencias bibliográficas

- Bataille, G. (1952). Jean Paul Sartre et l'impossible révolte de Jean Genet. *Critique*, 65-66.
- Ben Jelloum, T. (2010). *Jean Genet, menteur sublime*. París: Gallimard.
- Genet, J. (1988). *Un cautivo enamorado*. Madrid: Debate.
- Genet, J. (1987). Affirmation of Existence Through Rebellion. *Journal of Palestine Studies*, 16 (2), 64-84.
- Genet, J. (2003). *Cuatro horas en Chatila*. Madrid: Indipendenta.
- Moraly, J. B. (1999). El poeta político (1967-1986). En *Jean Genet. La vida de un escritor maldito* (pp.118-140). Barcelona: Gedisa.

Revolución, complot, terrorismo: Formas de la política en Robbe-Grillet

*Bruno Grossi*¹

La presencia de «la política» en la obra de Robbe-Grillet es tan ubicua como evanescente. O mejor: de tan omnipresente se transformó en invidente. Redundando en la forma, la crítica invisibilizó el contenido. Fetichizó la construcción y desestimó todo material mimético al arcón sin fondo del análisis estructural del relato. La política del significante (militada por Barthes, Sollers, Foucault, Ricardou o el propio Robbe-Grillet frente a la crítica de corte picardiano), tenía mucho de significante, pero no tanto de política. La reducción de la obra a sus innovaciones formales debía necesariamente sustraer ciertos elementos disonantes que contradecían la búsqueda del grado cero, de la impersonalidad, de la soberanía. De ahí al apoliticismo y *l'art pour l'art* había nada más que un paso. Es lo que las lecturas sociológicas quisieron en cierta manera restituir: a pesar del universo convencional –y en apariencia poco “comprometido” – representado (relatos policiales, pueblos de provincias y maridos celosos), la escritura blanca y neutra era pasible de ser analizada ideológicamente. La política reaparecía ahí mismo donde justamente se pretendía haberla negado. El análisis marxista, de autores como Goldmann (1963) o Leenhardt (1973), hizo énfasis en la ideología subyacente en la forma, pensando múltiples continuidades, rupturas o resignificaciones entre las narraciones de Robbe-Grillet y la realidad social. Pero allí donde el primero veía una obra conservadora que reproducía, a través de los propios procedimientos novelescos, las condiciones de existencia del alienado mundo moderno, el segundo

¹ UNL – CONICET brunomilan@hotmail.com

invertía el sentido del análisis: *La Jalousie* daba cuenta de las contradicciones del colonialismo francés, pero lo hacía a partir de un estilo que nada debía a las novelas políticas de antaño (a las cuales parodiaba). El contenido (y eso era en cierta manera algo novedoso: las novelas de Robbe-Grillet expresaban por primera vez un contenido), ya no era la mera excusa para la actualización de formas; sino que el contenido era la contraparte inevitable, inextricable de la forma. Justamente lo que Leenhardt venía a decir es que la aparente banalidad o rigidez de las descripciones robbegrilleteanas tenía una razón de ser al interior del propio universo diegético. La forma aparecía finalmente –trocada por el análisis– como el resultado, la consecuencia de determinado sustrato temático que la generaba.

De la política *de* Robbe-Grillet a la política *en* Robbe-Grillet. En este sentido la utilización de una u otra preposición parece plantear dos núcleos de problemas diferentes que a veces han terminado por hipostasiarse, separarse o ignorarse. La política de Robbe-Grillet, la política del significante ha sido, como vimos, vastamente discutida, a tal punto que podríamos decir no hay análisis que no la incluya, explícita o implícitamente, como problema. Mientras que la política en Robbe-Grillet, es decir el contenido político visible, latente o sublimado en su obra sigue siendo extrañamente ignorado, manteniéndose sobre él un halo de misterio que no hace sino acrecentarlo. Algo de todo ello parece hacer eco en “*Regicide and readers: Robbe-Grillet’s politics*” (1990). En dicho ensayo Ann Jefferson sigue de cerca, anota, comenta, historiza, todas las menciones políticas explícitas que aparecen en las *romanesques* autobiográficas y en los ensayos literarios de Robbe-Grillet. Pero no solo eso: a partir de dicho corpus de ideas es que la crítica inglesa puede extrapolar una hipótesis, una posición ideológica (el individualismo, anarquista a veces, conservador otras, de Robbe-Grillet lo lleva a desconfiar de la política en sí), con el cual leer el resto de su obra ficcional. De allí que ella vea en *Le Regicide* la consumación de dicha hipótesis: la oposición a la autoridad “*it is political not in so far as it might be motivated and justified by a set of political beliefs and strategies, but rather, in so far as it is an affirmation of the individual against the political order*” (p. 46). Pero la interpretación de la inglesa recae en el vicio propio de todo inmanentismo: al sustraerse de las ideologías exteriores que condicionan la lectura, la hermeneuta busca extraer sus categorías de análisis exclusivamente de la propia obra ensayística

del autor. De allí la paradoja: la política robbegrilleteana se le escapa a Jefferson ahí mismo donde pensaba poder aferrarla. No es que ella le crea excesivamente a Robbe-Grillet (de hecho lejos de suscribir a todas las ideas que extrae del corpus del autor, parece dar vuelta muchos de los razonamientos en contra del propio Robbe-Grillet), sino que no puede salir de las categorías, las dicotomías, las paradojas que el propio Robbe-Grillet exhibe en sus textos: sigue –como se dice– prendada de su juego, y peor: piensa haber ganado.

De allí que no pueda advertir algo que se torna obvio para todo aquel que ha fatigado la obra de Robbe-Grillet: puede que sea un individualista, puede que desconfíe de la política partidaria, puede que rechace el valor instrumental del arte a una ideología exterior (valores que son, en cierta medida, todos del autor, mas no necesariamente de la obra), sin embargo en sus narraciones las comunidades heterodoxas que buscan desbaratar el orden estatal son legión. Aun cuando la hipótesis de Jefferson tenga su momento de verdad y Robbe-Grillet desconfíe de las ideologías (porque tienden a encubrir, malversar e inmovilizar las relaciones sociales), su obra hace síntoma: la política tiñe subrepticamente todo, apareciendo como el fondo impreciso sobre el cual se recortan las acciones erráticas de sus personajes. ¿No estaba de hecho este elemento ya presente en *Les Gommès* (1953)? Tras el ropaje de los procedimientos estilísticos, los meandros temporales y el mundo objetual, a veces nos olvidamos que aquello que motivaba toda la pesquisa en sí del detective Wallas era un “*assassinat politique*” (p. 72) llevado a cabo por una presunta “*organisation anarchiste*” (p. 73), “*terroristes*” (p.88) o “*révolutionnaire*” (p. 103) que “*a déjà semé l’inquiétude à tous les coins du pays*” (p. 125) a través de una serie de asesinatos poco claros, de los que también se sospecha si no son “*actes sans lien*” (p. 125) o una “*invention machiavélique du gouvernement*” (p. 74). Se podrá aducir, no sin razón, el rol secundario que este detalle ocupaba en dicha novela, pero no menos cierto es que un conjunto de detalles hacen a un estilo, en tanto la reaparición sistemática –por menor que sea– señala el sedimento consciente o inconsciente con el cual se teje una obsesión. De hecho el tópico recurrente del complot político es consustancial con la experimentación a nivel estilístico: son, si se quiere, dos formas de extremismo que suponen la crítica de una racionalidad moderno-burguesa, tanto política como estética, que busca naturalizar su lógica de dominio, fijar el límite de lo legítimo, establecer la ley misma de su existencia.

La impugnación del orden, narrativo o político, nos coloca por lo tanto de frente a la catástrofe monstruosa e informe del porvenir. Pero dicho temor, atribuible en parte a la forma, es nada si no percibimos la incógnita reinante en torno a las comunidades de anónimos que tienen a la destrucción como lema. En este sentido la obra de Robbe-Grillet no solo es cara a la obsesiones, sino también a la paranoia. Es lo que comienza a volverse evidente a partir de su ingreso al cine. La superficie del relato parece estar condicionada por un mundo oculto que digita el reino de lo visible. Frente a la imposibilidad de otorgar sentido a aquello que se ve y escucha, frente a lo extraño, lo avieso, lo indeterminado, el paranoico necesita suturar la ambigüedad constitutiva del mundo restituyendo un vellocino oscuro al cual otorgarle una voluntad superior, una intención legisladora sobre la realidad. Uno tiene la sensación tangible frente a sus narraciones de que nada es lo que dice ser y que todo parece un simulacro que termina por imponerse a la realidad, ya sea el discurso de X en *L'Année dernière à Marienbad*, la ciudad misma de Estambul en *L'Immortelle* o las relaciones mundanas de *La Maison de rendez-vous*. Sin embargo no es sólo la enunciación de las ficciones la que es paranoica (repeticiones, elipsis, fragmentaciones, vacilaciones, refutaciones que enrarecen y ponen en cuestión la veracidad de lo narrado), sino que es en el propio nivel del enunciado donde las conspiraciones pululan. Las sociedades secretas, las organizaciones criminales, el complot estudiantil, las células terroristas, la revolución armada: lo común se hace forma y adopta los modos de lo secreto, lo prohibido, lo ilegal.

Algo de ello parece estar pensando el propio Robbe-Grillet cuando sostiene que sus novelas “*always contain those characters who organize order, and those characters who organize disorder*” (1977, p. 8). Dialéctica que implica una economía de la narración. En este sentido podríamos pensar que en sus primeras novelas, aun en su vaciamiento, el personaje continúa estructurando el desarrollo de la acción, en tanto el *telos* del relato todavía depende de su destino. Es él, quien frente a la amenaza de la desconocido u oculto, construye un discurso objetivo que busca calmar la angustia frente aquello percibido. El personaje individual sería por lo tanto el sedimento de un orden en continuo estado de amenaza, advertido sobre su propia finitud. Por el contrario las comunidades serían aquellas fuerzas impersonales que no pueden ser reducidas a una estructura entendida como un esquema de orden

geométrico. Por lo tanto si la visión del individuo (y su acción) termina por ocupar todo el espacio mismo de lo visible, las comunidades operan en las sombras como el resto no conceptualizable de la narración. Sin embargo con la progresión de la obra de Robbe-Grillet lo mimético comenzará a imponerse a lo constructivo y la comunidad al individuo.

El enigma de la política en Robbe-Grillet parte de la tensión entre lo dicho y lo no dicho sobre estos “*“gang’ fantôme, aux buts mystérieux et aux conjurés insaisissables”* (1953, p. 180). La comunidad de los complotados aparece por lo tanto como una réplica a la insuficiencia de los modelos de funcionamiento de la sociedad moderna, ya que “es la misma sociedad de individuos, ya destructiva de la antigua comunidad orgánica, la que genera nuevas formas comunitarias como reacción póstuma a la propia entropía interna” (Esposito 2008, p. 36). Si se quiere el complot aparece cuando la acción política tradicional fracasa: es su reverso, su síntoma, pero también su *pharmakon*. Sin embargo un complot supone no solo una política de la invisibilidad y la destrucción irracional, sino una nueva forma de circulación del sentido dentro de la sociedad. De hecho en tanto se mantiene al margen de la discusión cívico-parlamentaria, el complot es la negación de un determinado modo de sentir, interpretar, hacer política, y por ende la postulación de una realidad alternativa, una contra sociedad que busca generar su propia economía, su propio sistema de valor.

Qui sont les victimes? Quel était exactement leur rôle dans l’État? Leur disparition soudaine et massive ne cause-t-elle pas déjà un vide appréciable? Comment se fait-il que personne n’en parle dans le salon, dans les journaux, dans la rue?

En réalité cela s’explique très bien. Il s’agit d’un groupe d’hommes, assez nombreux, disséminés dans tout le pays. Ils n’occupent, pour la plupart, aucune fonction officielle ; ils ne sont pas censés appartenir au gouvernement ; leur influence est néanmoins directe et considérable ; Économistes, financiers, chefs de consortiums industriels, responsables de chambres syndicales, juristes, ingénieurs, techniciens de toutes sortes, ils restent volontairement dans l’ombre et mènent le plus souvent une existence très effacée ; leur noms sont peu connus du public, leur visages complètement ignorés. Pourtant les conjurés ne s’y trompent pas : ils

savent atteindre en eux l'armature même du système économique-politique de la nation (1953, p. 217).

La paradoja es que el “*crime politique*” (p. 95) de *Les Gommés* no se produce aparentemente sobre un hombre de Estado, sino sobre uno de esos individuos grises, civiles no comprometidos directamente con la política pública, pero que sin embargo, a su manera, se encargan, directa o indirectamente, de producir o diseñar el estilo de vida de toda una sociedad. ¿Nos advierte Robbe-Grillet sobre la declinación del poder del Estado en provecho de las fuerzas impersonales del Mercado? ¿Será por el contrario dicha hipótesis sobre los asesinatos la profundización de la razón conspirativa que ve maquinaciones allí donde sólo hay individuos aislados? ¿O la muerte del “armazón político-económico” supone la antesala de una transvaloración, resignificación de los objetos comunes? Amén de la indecibilidad de una causalidad que elige permanecer enmascarada, lo que resulta evidente es que, tal como lo señala Laqueur, “en la mayoría de las ocasiones, el terrorismo no surge en los regímenes más opresivos, sino, al contrario, en condiciones de relativa libertad” (1997, p. 26). En cierta manera, para el pensamiento conspirativo la situación es aún peor: el Estado totalitario suponía al menos la visibilización absoluta del dominio o ejercicio de la violencia sobre el pueblo: era un enemigo puro, sin matices. Sin embargo la economía opera hoy como un mal sin forma o límites precisos: la inmunización llevada a cabo es contemplada, asumida e introyectada por el propio pueblo. Es lo que la comunidad querría restituir: la experiencia sustraída finalmente a todo cálculo, interés o fin. De allí que frente a la racionalidad instrumental que gobierna la política estatal, el punto de vista del complot señale la anomalía, inversión o aplazamiento en la lógica de causas y efectos. Para la *ratio* conspirativa los hechos son o los medios de un fin que se ha extraviado y que permanece oculto, o los medios que se confunden con el propio fin a conseguir: ¿es de hecho el asesinato de Dupont el fin deseado o es el medio para comunicar un hecho venidero? Avanzar sobre las causas es retroceder sobre su sentido. La razón conspirativa funciona mediante la ocultación de su *cosa*, de allí que puedan atribuirse sentidos infinitos y desesperantes a los móviles ostensibles que no declaran su razón o su génesis.

Sin embargo si en las primeras narraciones ese mundo del complot solo es perceptible por sus efectos, a partir de *La Maison de rendez-vous* comienzan

a explicitarse los entretelones que constituyen la conspiración. Es la paradoja de toda conjura: debe ocultar lo que hace pero en algún momento debe *detener* la ocultación total si no quiere que el secreto se diluya por la inmanencia de la propia maquinación. De igual modo la exhibición fragmentada o parcial colabora con la lógica del complot: sólo quien ve, aunque dude de lo que ha visto, puede alimentar la creencia en un más allá de lo empíricamente existente. Pero para quien no está iniciado en el secreto, este permanece como un jeroglífico inexplicable. De allí que para los complotados la ilegibilidad sea un valor.

La seconde porte est grande ouverte : c'est de là que provient la clarté diffuse qui facilitait l'ascension des dernières marches. Dans une salle assez longue, où le jour pénètre par une baie à moustiquaire de toile métallique, donnant sur une loggia surchargée de linge qui sèche, un centaine de spectateurs – des hommes pour la plupart – sont assis sur des bancs rangés en lignes parallèles ; ils regardent tous avec une attention soutenue un orateur qui fait un discours, juché sur une petite estrade à bout de la pièce. Mais c'est un discours muet, constitué uniquement avec des gestes compliqués et rapides où les deux mains ont leur part, et qui sans doute s'adresse à des sourds de naissance (...) Kim se rend compte alors d'un détail important : ce n'est pas des hommes surtout qu'il y a autour d'elle, mais uniquement des hommes. Elle se demande quel peut être le sujet de l'exposé qui les réunit là (...) C'est maintenant un policier anglais (...) qui s'encadre dans l'embrasure de la porte. Les jambes écartées, la main droite posée sur l'étui du revolver, il donne l'impression d'être posté là en faction. Cette réunion serait-elle politique ? Quelque meeting de propagande communiste aurait-il, plus que les autres, inquiété le commissariat central de Queen Roads ? C'est très improbable. Ou bien un malfaiteur se serait-il dissimulé parmi le public afin d'échapper à ses poursuivants ? (Robbe-Grillet, 1965, pp. 155-156)

El complot es invisible, aún a plena luz. Es recién la autoridad la que restablece la política, la que convierte a la masa impersonal en algo más que sí misma, la que introduce las intenciones retrospectivas. Lo que Kim no puede ver es que la política aparece no porque haya (o no) propaganda partidaria, sino por el propio hecho de estar reunidos. La política, tal como se la intuye en el fragmento, es un gesto ilegible e incomprensible, dirigido

a una comunidad cerrada por su imposibilidad o renuencia a escuchar (¿hay ahí indicios para una teoría sobre el pueblo en Robbe-Grillet?). Puede leerse la mudez del orador como el reverso del mundo del parloteo de los políticos, pero también coincide con él, en tanto que éste avanza a riesgo de no decir nada. La política aparece por lo tanto desmaterializada, parodiada, vaciada de todo significado concreto. En dicha estetización uno podría leer el gesto nihilista de quién ve en la política la irracionalidad del individuo hipostasiada en voluntad general. O la burocratización de un partido o sistema que no tiene nada para decirle a un auditorio que en sí no puede o no quiere escuchar.

Sin embargo es el contexto, el espacio en el cual tienen lugar las acciones, lo que permite llegar a una interpretación, dotar de un contenido, aunque sea exiguo, al mitin. Si la política, tal como lo sostiene Rancière supone un reparto de lo sensible, el fragmento exhibe lo que excluye: las mujeres. Recorriendo la obra previa de Robbe-Grillet uno puede intuir su contenido, las oscuras intenciones detrás del gesto, pero al no explicitarse su contenido éste se convierte en “lo inconfesable”: “lo que no tiene forma conocida pero intuimos como la totalidad del mal que puede existir en el mundo. Es lo conocido bajo su forma real de lo resistente a cualquier conocimiento” (González, 2004, p. 38). La política, la cultura, exigen la visibilidad necesaria como para que se produzca el efecto de asimilación o identificación entre las partes; pero el conspirador se inclina por la negación, por la sustracción de toda nomenclatura que lo normalice. Pero si el momento pre-político de la comunidad es cuando interioriza la exterioridad del mundo para constituirse a sí misma, cuando se vuelca en el exterior, aún en sus formas menores, desplazadas, subterráneas, criminales, reaparece la comunicación. Aún en su diafanidad lo visible exige nombre. Robbe-Grillet se expone.

Uno podría pensar que si la conspiración como género, como retórica atrae a Robbe-Grillet es menos por las implicancias ideológicas *a posteriori* que ella genera (las comunidades robbegrilleteanas son impracticables en el poder), que por el movimiento caótico que genera a su alrededor. La radicalización formal de la estética de la novela, halla en el complot terrorista su mismo *ethos*: la negación de la racionalidad que subsume todo a fines. La narración conspirativa es por lo tanto otro modo de reconfigurar la relación siempre tensa entre literatura y política. Frente a la poética de máxima visibilidad del compromiso sartreano en el que las contradicciones, tal como lo

plantea Marx, deben exhibirse a plena luz del día, la política en Robbe-Grillet se mantiene siempre en la noche de las posibilidades. Es si se quiere el reverso de la ilustración, una ilustración oscura que ilumina sobre aquello que la política niega para constituirse. Es el modo en el que la literatura tiene de hacer política según Robbe-Grillet: crear un orden narrativo violento que nos permita visualizar la violencia naturalizada de nuestras categorías.

Referencias bibliográficas

- Esposito, R. (2008). Nihilismo y comunidad. En Esposito, Galli, Vitiello (Comp.), *Nihilismo y política*. Buenos Aires: Manantial.
- Goldmann, L. (1963). *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ciencia Nueva.
- González, H. (2004). *Filosofía de la conspiración*. Buenos Aires: Colihue.
- Jefferson, A. (1990). Regicide and readers: Robbe-Grillet's politics. *Paragraph*, 13(1).
- Laqueur, W. (1997). *Una historia del terrorismo*. Buenos Aires: Paidós.
- Leenhardt, J. (1973). *Lectura política de la novela*. México: Siglo XXI.
- Robbe-Grillet, A. (1953). *Les Gattes*. Paris: Minuit.
- Robbe-Grillet, A. (1965). *La Maison de rendez-vous*. Paris: Minuit
- Robbe-Grillet, A. (1977). Order and disorder in Film and Fiction. *Critical Inquiry*, 4(1).

Paul Nizan y la escritura revolucionaria

Javier Gorraís¹

En los años treinta, la escritura de Paul Nizan cobra importancia a partir de su posición frente a la situación socio-política y cultural europea y, particularmente, de Francia. En tanto intelectual, asume la responsabilidad de escribir contra el orden establecido y sus agentes instituyentes y a publicar escritos, cuyo tono político y filosófico lo sitúan en oposición con la tradición idealista y burguesa de Francia en esos años. La publicación de sus panfletos *Aden- Arabie* (1931) y *Les Chiens de garde* (1932) fortalece las exigencias vertidas en sus escritos teórico-críticos y configuran su figura de intelectual revolucionario, cuyas reflexiones sobre la intervención del artista en las letras francesas articulará en sus novelas *Antoine Bloyé* (1933), *Le Cheval de Troie* (1935) y *La Conspiration* (1938).

En 1926, luego de su paso como *normalien* con Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, Nizan decide emprender un viaje a Adén, buscando salir de la decepción que le provocaba Francia. Allí, conoce el colonialismo y su modo de operar en los hombres, hecho que le despierta la conciencia de escribir sobre la opresión y cómo ésta corrompe, al tiempo que entiende la necesidad de combatir el capitalismo. Esta reflexión se lee en las páginas de *Aden-Arabie*, cuyas líneas iniciales pasan a la posteridad por el peso de realidad que cargan consigo las palabras: “*J’avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c’est le plus bel âge de la vie*” (Nizan, 1960, p. 59). Aquí, leemos la desmitificación de la juventud y la amenaza de la ruina que asedia a todo joven. En adelante, su preocupación será la filosofía y la literatura como armas de transformación socio-cultural y política.

¹ Instituto de Investigaciones de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de La Plata. jgorrais@hotmail.com

En 1932, publica *Les Chiens de garde*, libro en respuesta a *La Trahison des clercs* (1927), de Julien Benda, que retrata el mundo burgués y su aparato ideológico, con sus estrategias de dominación y de enmascaramiento. En una reciente edición de esta obra de Nizan, en el prefacio, Serge Halimi alude a la figura del intelectual a partir de Sartre: “*un intellectuel n’est pas le sténographe de l’ordre mais celui qui sait expliquer la nécessité de le dépasser, voire de le subvertir*” (Nizan, 2012, p. VII). Esta idea se articula con el pensamiento que se advierte en el germen de la novela de Nizan *La Conspiration*, donde la exigencia es “*renverser l’irreversible*” (1980, p. 129).

La filosofía para Nizan se presenta como aquello que hay que revisar para luego poder definir: se detiene fundamental en los filósofos enemigos de su pensamiento, especialmente, los idealistas Henri Bergson, Émile Boutroux y Léon Brunschvicg, al tiempo que señala la necesidad de no reducir la filosofía a un instrumento, pues no se logra dar cuenta del alcance del ejercicio filosófico respecto de la realidad. Así, introduce el tema de la traición y de la dimisión de los filósofos, quienes parecen desconocer las realidades de los hombres y no tener los pies sobre la tierra, como es el caso de la filosofía burguesa. Frente a esta situación Nizan sostiene que ha llegado el momento de ponerlos contra la pared:

De leur demander leur pensée sur la guerre, sur le colonialisme, sur la rationalisation des usines, sur l’amour, sur les différentes sortes de mort, sur le chômage, sur la politique, sur le suicide, les polices, les avortements, sur tous les éléments qui occupent vraiment la terre (...) de leur demander leur parti (...) qu’ils ne trompent plus personne, qu’ils ne jouent plus le rôle (2012, p. 42).

Teniendo en cuenta las divisiones de clases sociales, la existencia de opresores y oprimidos, resulta necesario que la filosofía no se presente como un discurso unívoco, como pretenden determinadas perspectivas filosóficas centradas en un saber universal ignorante de las reales preocupaciones y condiciones de los hombres, como aquellas que ataca Nizan en su escrito y a las que dirige sus acusaciones. Allí, subraya la mentira en la que se escudan los intelectuales que no exponen su juego, que disimulan la existencia de una filosofía de los opresores y una de los oprimidos. La filosofía que se abstiene, que no se posiciona o se mantiene silenciosa respecto de lo partidario, olvida que el hecho de no tomar partido también pone en evidencia la toma de partido:

como la filosofía burguesa que peca de indiferente y de *sans parti*, donde la indiferencia demuestra su condición de satisfecho y la otra la de explotador, siendo aquí donde la abstención encuentra su sentido. La figura del filósofo burgués, del modo en que es leída por Nizan, puede hallarse en Benda, quien en sus escritos no logra abandonar la misión burguesa, de la cual los sujetos no-burgueses no participan, como es el caso del proletariado, para quien las soluciones fantasmas de la burguesía no le atañen en absoluto, pues son inaplicables al destino obrero. A través de la descripción de estos posicionamientos en el campo filosófico, Nizan sintetiza la realidad de esta filosofía que disfraza las miserias de su tiempo, oculta la dominación de las clases sociales y desvía la atención de los dominados desatendiendo la degradación de las víctimas: *“Les besoins humains, les destins humains sont désormais incompatibles avec les valeurs, les vertus, les défenses, les espérances bourgeoises. Qui sert la bourgeoisie ne sert pas les hommes”* (2012, p. 110). Esta filosofía, en el poder, solo busca sostenerse de forma incompleta, atendiendo únicamente a las conveniencias de los opresores.

Ante la situación de las filosofías de los años treinta, Nizan denuncia la falsedad subyacente en ellas, pues se oponen a las necesidades de los hombres, razón por la cual es tiempo de demolerlas con el garrote de la revolución. Entonces, debe erigirse una nueva filosofía, orientada hacia la situación que vive Francia, en un encuentro con las ideas de Marx y de Lenin. Es decir, hallar en esas filosofías voces auténticas y ya no modelos, consejos, promesas, filántropos o guías, sino hacer algo con los obreros, ponerse al servicio de ellos y ser útiles: ser una voz entre ellos y no la voz del Espíritu. El filósofo de los explotados será el del arquetipo revolucionario propuesto por Lenin y el que se halle en el partido de los dominados, donde, como refiere Nizan: *“Aucune place n’est laissée à l’impartialité des clercs. Il ne reste que des combats de partisans”* (2012, p. 168). La filosofía elegirá entre dos complicidades: cómplice de la burguesía o cómplice del proletariado, siendo la última la única fidelidad posible para Nizan, quien concluye recurriendo a la idea que atravesará su escritura: la traición. *Les Chiens de garde* apunta a los futuros filósofos, recordándoles que aún sienten vergüenza quienes traicionaron a los hombres para proteger los intereses de la burguesía, pero señalándoles que si se traicionan los valores burgueses para privilegiar a los hombres, nadie podrá ruborizarse admitiéndose traidor.

Una literatura revolucionara

Para Nizan, la literatura debe ser política y perseguir fines revolucionarios, siendo contrarrevolucionaria aquella que no se guíe por este lineamiento. Este modo de concebir la literatura no es solo teórico, ya que pasa al acto en sus tres novelas, donde observamos la lucha contra el capitalismo y la opresión, las traiciones pergeñadas por la burguesía y los impulsos revolucionarios llevados a cabo por jóvenes que pretenden cambiar el mundo. Nizan asume una posición seria respecto del tema de la revolución en el espacio literario, como lo hizo con la filosofía, definiendo el concepto de literatura revolucionaria, a través de escritos publicados en *Ce Soir y Commune*. En estas críticas para una nueva exigencia literaria, revisa el estado de la literatura y, a través de la recepción de un corpus que organiza y clasifica, proyecta las condiciones de una literatura acorde a las causas populares que él defiende, tanto desde el Partido Comunista como desde su posición de intelectual.

Un texto que resulta esencial para comprender el posicionamiento de Nizan respecto del campo literario y de las posibilidades de la literatura es “Littérature révolutionnaire en France”, publicado en la *Revue des vivants* en el número correspondiente a septiembre-octubre de 1932 y recopilado por Susan Suleiman en un conjunto de artículos de Nizan, denominado *Pour une nouvelle culture* (1971). Por medio de la carga semántica de la palabra revolución, como cambio brusco y derrocamiento en el que se produce un giro que invierte los factores, como en las revoluciones en los ámbitos sociales, políticos y económicos, Nizan prepara el campo para pensar una literatura revolucionaria orientada a la revolución proletaria, en la que aparezcan los temas e inspiraciones de ésta, en sintonía con las aspiraciones de la clase obrera. En este marco, Nizan busca que el escritor se comprometa con una escritura que prepare la revolución proletaria, que genere una literatura que tenga algo nuevo para decir y que no calle. Esta expresión encuentra su opuesto en lo que Nizan llama literatura burguesa, señalada de idealista y de proponer rupturas en la tradición formal y espiritual. Esta literatura burguesa no permite la posibilidad de introducir un discurso nuevo, alcanzar otro público, llegar a otros sentimientos olvidados por la literatura imperante en el campo literario francés, liderado por expresiones burguesas e idealistas que no aportan una mirada crítica sobre las necesidades de su tiempo. La literatura revolucionaria plantea crear un instrumento propio para superar revoluciones

formales y lograr “*la révolution réelle du contenu*” (Nizan, 1971, párr. 3), como se advierte en las novelas de Nizan y en las que reclama.

Como primera exigencia postula la franqueza: toda literatura es propaganda y el arte debe garantizar su posibilidad y su eficacia. Con la intención de orientar el cambio perseguido desde el espacio literario, el enfoque crítico de Nizan examina las expresiones que pueden confundirse con esta nueva tentativa y se detiene en expresiones para diferenciarse de ellas, revisar intenciones y modelar la literatura revolucionaria. Por ejemplo, se separa de la llamada literatura proletaria que, lejos de ser revolucionaria, muestra la buena voluntad y lo humano de sus referentes. De esta manera, señala que la literatura revolucionaria no necesariamente debe ser escrita por proletarios, ni tener como único objeto la descripción de esta clase social, pues lo que interesa es el modo de representación o de visión del mundo, cierto ordenamiento u observancia de la realidad, que sí debe coincidir con el del proletariado, articulado con la filosofía y las herramientas de la crítica revolucionaria marxista. A su vez, esta perspectiva revolucionaria respecto de la descripción, también alcanzará a la burguesía y todo lo que el escritor revolucionario proyecte en las obras.

Hasta aquí nos detuvimos en lo que a la producción respecta, pero cabe preguntarse sobre la cuestión del destinatario, pues Nizan reconoce una realidad:

(...) le prolétariat français ne lit pas. Il n'en est point responsable, c'est la faute de ses maîtres. Il ne lit pas du moins des livres qui pourraient lui donner la conscience révolutionnaire. La bourgeoisie prodigue aux prolétaires des histoires policières, des histoires érotiques ou sentimentales, des journaux de sport et de cinéma, des journaux tout court (1971, párr. 8).

Por eso, esta nueva expresión requiere crear su público y llegar a él, de lo contrario solo serán los burgueses quienes lean esta literatura revolucionaria.

Para esto, Nizan describe las modificaciones que han de introducirse en las letras francesas si se desea erigir una literatura con los rasgos comentados: eliminar el populismo, pues pone en evidencia un exotismo pintoresco y poético, que muestra un universo ajeno al mundo burgués para exponer cómo viven los obreros y se los considere como cualquiera de los mortales; cambiar la literatura de *gauche*, que en un marco provinciano, proclama valores incompatibles con el capitalismo moderno; dar un paso más respecto

de la literatura revolucionaria de buenas intenciones, escrita por burgueses incómodos con el destino de su clase, pero que no se animan a franquear los límites que lo separan de las masas revolucionarias. Dentro de esta expresión, Nizan critica a los escritores que solo se centran en la descripción y no dan el salto hacia la creación de una verdadera conciencia proletaria. Por último, Nizan se separa del grupo de *Monde*, a quien considera traidores que, bajo el ala protectora de Henri Barbusse traicionan la revolución. En su mayoría son escritores excluidos del Partido Comunista que desde *Monde* despliegan su lucha revolucionaria atacando a este partido y proponiendo un socialismo radical que no solo confunde a la clase obrera, sino también favorece el juego de la burguesía.

En ese estado de cosas, Nizan sitúa un grupo de escritores que se acerca a su literatura revolucionaria y al propagandismo exigido: la *Association des Ecrivains et des Artistes révolutionnaires*, cuyo objetivo literario consiste en fortalecer la conciencia revolucionaria, denunciar el capitalismo, sus formas y sus componentes, incluidos los escritos filosóficos y literarios, como también sus manifestaciones artísticas, pues es el enemigo fundamental: “*Lutter d’une manière concrète contre l’impérialisme, la guerre, le fascisme, les traîtres social-démocrates, défendre la Révolution soviétique. Décrire d’une manière révolutionnaire et non plus d’une manière ‘humaine’, le prolétariat*” (1971, párr. 14). Entre los escritores que adoptan estas posiciones e integran esta nueva expresión se hallan Paul Vaillant-Couturier, Léon Moussinac, Carlo Suarès, René Daumal y Georges Politzer, entre otros que participan para consolidar un movimiento de masa con conciencia revolucionaria. Para terminar su propuesta, Nizan añade:

On accuse déjà de sectarisme les écrivains révolutionnaires: dans un monde de faux semblants et de transmutations magiques, tout ce qui est clairement révolutionnaire paraît une manifestation sectaire et à tout prendre de mauvaise compagnie: la bourgeoisie a bien dressé ses clerics à faire les dégoûtés au seul mot de partisans: mais l’Association des Ecrivains révolutionnaires persuadera plus d’un indécis. Elle ne veut d’avance excommunier personne... [sic] (1971, párr. 15).

Esta literatura revolucionaria exige compromiso con el contenido de lo que escribe, pero también requiere un trabajo sobre el lenguaje, para destruirlo

y apropiarlo, de manera que vuelva renovado en cada una de las obras que aspiran a la acción y al cambio. Esa destrucción del lenguaje burgués con todas sus artimañas, le permitirá no solo despojarlo de estrategias embaucadoras orientadas a la conservación de la cultura burguesa, sino también renovarlo con fuerza realista y conciencia revolucionaria y, así, restablecer el modo de representar la lucha contra las infamias en un lenguaje propio y rebelde.

La cultura burguesa representa un impedimento para la construcción del hombre, pues lo corrompe instalando una peligrosa persuasión, que esconde la traición de clase. En la literatura de Nizan, se advierten mecanismos burgueses que llevan a los hombres a entregar todo por la burguesía y la cultura que promueve, convencidos de alcanzar la plenitud traicionando la clase obrera de sus antecesores por la burguesía, como en *Antoine Bloyé*, en la que se pone en tensión la herencia cultural proletaria y la opresión cultural burguesa. En su segunda novela, *Le Cheval de Troie* (1935), la clase obrera no aparece humillada, sino organizada para luchar contra la opresión y el fascismo. Finalmente, en la tercera, *La Conspiration* (1938), expone una reflexión crítica de los impulsos y sueños de los intelectuales de ese período, pero también da cuenta de una exploración de la propia práctica, en tanto hombre comprometido con las causas políticas, sociales y culturales.

En un artículo publicado en *Vendredi* el ocho de noviembre de 1935, titulado “Une littérature responsable”, Nizan insiste sobre la necesidad de buena conciencia y de responsabilidad, respecto del campo literario francés. Ante una literatura que pone al sujeto y sus realidades en suspenso, como en el Clasicismo, que Nizan caracteriza como una época de complacencia, complicidad e irresponsabilidad, el ejercicio escriturario resulta para el autor de *La Conspiration* aquello que exige un cambio sustancial. Por eso, desde su análisis, en literatura solo pueden existir dos posibilidades: la Resistencia y el Movimiento. La literatura de Resistencia imita a la complacencia y la irresponsabilidad del arte clásico, buscando justificar lo cuestionado en la realidad: una propuesta que muestra su propio estancamiento, pues no introduce cambios, ni se destaca por generar motivación en cuanto a la acción. En cambio, la literatura del partido del Movimiento no tiene ambiciones clásicas, sino que le interesa acusar y modificar: tiene una visión de futuro. No se detiene únicamente en la describir tipos, sino que se preocupa, fundamentalmente, por rechazar el destino de los hombres, a partir de personajes que

encarnan problemas y a través de la denuncia de lo que se les impone. Nizan advierte que están dadas las condiciones para desarrollar una literatura consciente de su función no clásica, interesada en plantear en términos bien definidos y claros los ataques contra la condición humana y no quedarse solo en el rechazo, porque a lo que debe aspirar es a la responsabilidad. Con una literatura de estas características se pretende hallar el espacio para proyectar las voluntades e ir más allá de la constatación de esas cuestiones. Es este compromiso lo que le permite conectar con el público, evitando el simple hedonismo, aunque para que esto se dé realmente se necesita cambiar a los lectores.

En “Sur la littérature coloniale”, publicado en *Commune* (1933, pp. 141-144) ataca la literatura que describe al sujeto de las guerras coloniales y las sangrientas represiones, siendo muchas de ellas novelas de aventuras centradas en establecer diferencias entre colonizadores y colonizados. Allí, el héroe colonial, cuya virtud heroica reside en el espionaje, aparece como un personaje simpático ante los ojos de la burguesía, con quien comparte esos valores coloniales. Esta literatura pone de manifiesto un tipo de personaje, cuyas acciones lo acercan a agentes de inteligencia y no tienen otro propósito que el bien de Francia, un bienestar tan dudoso como sus actos. Respecto de esto, Nizan señala que el individualismo y la ambición que se lee en esos textos son “*des masques qui couvrent le conformisme le plus parfait aux fins de l’impérialisme*” (Nizan, 2001, p. 231).

Es indudable el discurso crítico de Nizan y su compromiso respecto de su tiempo, razón por la cual su pensamiento ha logrado influir en los posteriores debates del siglo veinte sobre el rol de los intelectuales. Por eso, es necesario volver a su *Aden-Arabie*, no solo su primera obra, sino también la que lo vuelve a colocar en las discusiones filosóficas y literarias. Este escrito, durante tiempo olvidado por las operaciones de desprestigio contra el autor luego de su ruptura con el Partido Comunista Francés, decepcionado por el apoyo al pacto germano-soviético, recobra importancia en los años sesenta con su reedición prologada por su amigo Sartre, quien recupera la figura del escritor comprometido con lo colectivo y le devuelve el reconocimiento silenciado por sus difamadores. Las opiniones que le daban descrédito y lo acusaban de policía y delator venían de la mano de plumas respetadas, como Maurice Thorez y Louis Aragon. Esta campaña de difamación genera tensiones en el campo intelectual de los años cuarenta: por un lado, escritores que defienden

a Nizan y piden a sus detractores pruebas de las acusaciones; por otro, partidarios del Partido Comunista Francés que persisten en su ofensa protegiendo los intereses del partido.

Este recorrido por el sentido que la revolución adopta en los cuestionamientos desarrollados por Nizan respecto de la intelectualidad permite pensar los debates posteriores en torno a la literatura proletaria, el realismo socialista (Aragon) y la literatura comprometida (Sartre). En sus escritos se advierte la responsabilidad del escritor frente a la necesidad de una creación, cuyos objetivos no sean únicamente literarios, sino también denuncie la opresión y responda críticamente para construir una conciencia revolucionaria, aunque el arte se torne propaganda. Su literatura política está al servicio de la revolución, hecho que puede comprobarse en esa búsqueda de un lenguaje propio para luchar contra el capitalismo y en el ejercicio de un compromiso colectivo. Rebelde y revolucionario, Nizan supo plasmar en sus novelas las peripecias del hombre del siglo xx y trazar el camino para reflexionar sobre la literatura y sus posibilidades.

Referencias bibliográficas

- Halimi, S. (2012). Préface. En P. Nizan (Ed.), *Les Chiens de garde*. Marseille: Agone.
- Nizan, P. (1960). *Aden-Arabie*. París: Maspéro.
- Nizan, P. (1933). Sur la littérature coloniale. *Commune*, 2, 141-144.
- Nizan, P. (1967). *Adén Arabia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Nizan, P. (1971). *Pour une nouvelle culture*. París: Grasset.
- Nizan, P. (1975). *Paul Nizan: intellectuel révolutionnaire. Artículos y correspondencia inédita 1926-1940*, J.J. Brochier (presentación). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Nizan, P. (1980). *La Conspiration*. París: Gallimard.
- Nizan, P. (1994). *Le Cheval de Troie*. París: Gallimard.
- Nizan, P. (2001). *Paul Nizan, intellectuel communiste, 1926-1940*. París: La Découverte.
- Nizan, P. (2005). *Antoine Bloyé*. París: Grasset.
- Nizan, P. (2012). *Les Chiens de garde*. Marseille: Agone.
- Sartre, J-P. (1960). Préface. En P. Nizan, *Aden-Arabie*. París: Maspéro.

Dos modelos de historia contrapuestos a partir de Gilles & Jeanne de Michel Tournier

Manuel Eloy Fernández¹ y Juan Manuel Lacalle²

Un seguimiento a la historia y al desarrollo del término “revolución” enseña que la palabra no implica de manera inequívoca el advenimiento de un acontecimiento único o la irrupción de lo nuevo, sino que esta concepción deriva de su uso moderno. De acuerdo con Hannah Arendt en *Sobre la revolución*, la acepción moderna exige pensar la revolución asociada a un pathos de novedad, vinculado a una idea de libertad ajena a tiempos anteriores a la Revolución Francesa y las revoluciones americanas. Previamente, el concepto pertenecía al campo de la astronomía, y su tratamiento copernicano difiere en buena medida de los presupuestos que asume, para la modernidad, una revolución:

[revolución] designaba el movimiento regular, sometido a leyes y rotatorio de las estrellas, el cual, desde que se sabía que escapaba a la influencia del hombre y era, por tanto, irresistible, no se caracterizaba ciertamente ni por la novedad ni por la violencia. Por el contrario, la palabra indica claramente un movimiento recurrente y cíclico (Arendt, 1988, p. 43).

De este movimiento, ligado al origen etimológico de la palabra (*revolutio*), en *Futuro pasado* Reinhart Koselleck (1993) deriva un modelo de historia cíclico también presente en el concepto. En contraposición, la revolución como novedad, que según Arendt supone un devenir lineal de la historia,

¹ UBA. manueleloyfernandez@gmail.com

² UBA. lacallejuanmanuel@gmail.com

choca con el modelo alternativo de un movimiento histórico retrogiratorio. Así, dentro del mismo término conviven dos modelos de historia que operan a partir de temporalidades, o concepciones temporales, en apariencia incompatibles.

En un caso, se concibe a las revoluciones como algo novedoso, que no existe con anterioridad y desde donde se instaura un nuevo origen y nuevas identidades y temporalidades. Esto implica una salida momentánea de la historia, hasta lograr tener una cronología propia y que los nuevos hechos se sucedan. En el otro caso, el único modo de sostener un presente circular es apelando de forma continua al pasado y al futuro, sin dejar que la linealidad acabe con lo nuevo. Se trata de otro tipo de progreso, donde los acontecimientos históricos dependen del discurso para realizarse, tanto en un futuro (como testimonio histórico) como en el presente (para efectivizar su accionar). En la concepción lineal predomina la historia en el propio transcurrir de los hechos y, en la circular, la ficción y la escritura histórica.

Estas dos visiones del concepto se complementan especialmente bien para el análisis literario con posturas como la de Hayden White. Su topología, que en palabras de Robert Doran “representa un intento de fortalecer el concepto de voluntad, la libertad que tiene toda comunidad humana de elegir su propio pasado y en consecuencia también su presente” (2011, p. 28), implica que la idea de historia como sucesión lineal es reemplazada por un sistema dinámico de retrospectivas o repeticiones de la propia narración. El estatus privilegiado que se le concede a ciertos acontecimientos dentro del *emplotment* (construcción de la trama narrativa) conlleva determinada dotación de sentido. Frente al interrogante por la dinámica entre historia y ficción en etapas identificables como revolucionarias, el foco en la Edad Media resulta productivo por remitir a orígenes y términos de períodos y a disoluciones y gestaciones de paradigmas culturales diversos. En esta oportunidad nos enfocaremos sobre un relato que atañe a la ficcionalización histórica del fin de la Edad Media y el comienzo del Renacimiento.

De acuerdo con Martín Ciordia (2011) en “Perspectivas de investigación en los estudios renacentistas”, hay dos líneas principales de pensamiento que definen los estudios históricos sobre el Renacimiento en el siglo XX. Mientras Paul Kristeller ve una serie de modificaciones enmarcadas en un horizonte general de continuidad, Eugenio Garin advierte una ruptura que define dos épocas marcadamente distintas, y en ese sentido propone hablar

de una “revolución cultural”. Por su parte, y desde una perspectiva marxista y próxima a Garin, Agnès Heller (1994) también identifica al Renacimiento como un período revolucionario, pero en este caso con un sentido más estructural: se trata de una revolución en tanto que en su transcurso se produjo la transformación de un todo social y su estructura económica. En este proceso social global resultan afectadas la cultura, la vida cotidiana, la práctica de las normas morales y los ideales éticos, las formas de conciencia religiosa, las artes y la ciencia³. Recordemos, también, reforzando la interpretación circular, que además del Renacimiento posterior a la etapa medieval se encuentran el renacimiento carolingio y el renacimiento del siglo XII.

En el marco de la productividad del término revolución, en relación con momentos bisagra como la transición entre la Edad Media y el Renacimiento y su ficcionalización, encontramos en la novela histórica *Gilles & Jeanne* (1983) de Michel Tournier un objeto de estudio acorde y relevante. Tournier (1924-2016), quien falleciera a comienzos del año pasado, tuvo dos etapas claramente diferenciadas: la primera dedicada a la vida académica y la segunda abocada a la escritura literaria. Este recorrido tiene su correlato en el importante trabajo documental que realiza para *Gilles & Jeanne*. El relato se enmarca en la Guerra de los Cien Años, específicamente a comienzos del siglo XV, y se focaliza en la relación entre Jeanne d’Arc y Gilles de Rais. Si bien el coordinante del título sugiere cierta paridad entre ambas figuras, lo que en verdad estructura el relato es el personaje de Gilles y el cambio en su personalidad. De hecho, la muerte de Jeanne tiene lugar antes de llegar al primer tercio del texto y lo que perdura es la influencia de su imagen sobre Gilles. La relación entre estos dos personajes sirve de materia narrativa a una novela que se focaliza en la ambigüedad a través de su vínculo, del campo semántico del “fuego” y, más aún, de los personajes antitéticos de Blanchet y Prélat. Nuestra hipótesis es que a través de las oposiciones binarias, y sus respectivas inversiones, en la novela se evidencia una dinámica ligada al concepto cíclico de la historia y la revolución mencionado previamente.

³ Esta postura opera bajo un concepto de revolución que implica cambios violentos, rupturistas, que instauran nuevas identidades: la idea de un *hombre dinámico* que aparece en el Renacimiento, donde todo lo relativo a las relaciones humanas adquiere un dinamismo antes impensable, es inasimilable tanto con el hombre antiguo como con el medieval.

A menudo, la crítica ha señalado la escritura de Tournier como una vuelta al mito revisitado (Barchi Panek, 2012; Romero, 2009), y en esta clave de lectura, los pocos estudios que se abocaron a esta novela en particular se enfocan en el personaje de Gilles y su reconocimiento como una reversión de la figura del ogro (con su correspondiente continuidad en otras textualidades y medios a lo largo de los siglos siguientes) (Boislève, 2003; Díez Tomé, 1987). En cambio, se suele soslayar al personaje del clérigo florentino Francesco Prelati –también referido como Prélat– cuya función narrativa parece estar limitada al efecto que produce en la transformación de Gilles. Sin embargo, muerta Jeanne, son los discursos entre Eustace Blanchet, confesor de Gilles, y el propio Prélat los que ocupan el centro de la narración. Su posición privilegiada en el *epitome* de una novela donde no son los protagonistas indica que allí se juega un sentido que es preciso recuperar: creemos que de la disputa entre estos personajes antitéticos se desprende una concepción de historia que resignifica, a través de ciertos motivos, la relación entre Gilles y Jeanne presentada en la primera parte del relato.

El rol antitético del par Blanchet-Prélat, saber medieval-saber renacentista, es transparente desde su primera discusión y constituye una de las oposiciones más marcadas del texto⁴. El confesor se halla escandalizado ante la efusión de riquezas que muestra la Toscana del *quattrocento* y su indignación irá en aumento al toparse con uno de sus mayores defensores. Por su parte, Prélat se posiciona en contra del pensamiento de Blanchet y los supuestos que este considera indiscutibles. Para el florentino la riqueza es garantía de genialidad y talento, la anatomía y la alquimia estudios provechosos y necesarios, y el arte moderno una representación más exacta del cuerpo humano. A partir de un procedimiento por el cual momentos históricos son representados en figuras particulares, el clérigo italiano encarna al hombre moderno del Renacimiento que contrasta con la tipicidad medieval de Blanchet. El propio Prélat le indica que con su llegada a Toscana ha nacido una nueva era en el confesor, y se encuentra ya muerto “*le vieil homme gothique*” (p. 89). Esta postura de Prélat es significativa a la hora de analizar las concepciones de Renacimiento y del modelo de historia que se ponen en juego en la novela; su

⁴ Concordamos aquí con Wimmer (2005), quien señala que “*l’auteur nous explique que le concept isolé offre à la réflexion une surface lisse qu’elle ne permet pas à entamer; opposé à son contraire il éclate ou devient transparent et montre sa structure intime*” (p. 129).

irrupción en el texto es *revolucionaria* en el sentido corriente del término y afín a teorías rupturistas. Una primera lectura sugeriría un Tournier abonado a esta lógica, que presentaría un choque entre etapas disímiles. El cambio en las artes, las ciencias y las formas de conciencia religiosa son puntos fundamentales de esta revolución.

Para Blanchet, toda la filosofía del italiano es una gran blasfemia donde su concepción de religión juega un papel no menor: según Prélat, el Diablo no solo tiene una razón de existir, sino que además cielo e infierno se hallan más cerca de lo que se cree. En esta parte de su discurso, la apelación recurrente del clérigo al motivo del fuego abre un campo semántico que, como veremos más adelante, pone en duda el carácter rupturista que sugieren sus palabras, y por lo tanto resignifica la ficcionalización de la transición Edad Media-Renacimiento. La disputa por la correcta apropiación del significado simbólico de la luz deja entrever que el fuego es un motivo clave en la conciencia religiosa de Prélat. Blanchet ve un único sentido positivo de la claridad, en referencia a la luz del cielo, y duda de si la luminosidad del florentino proviene de allí o, por el contrario, de las llamas del infierno. Para su desconcierto, Prélat afirma que “*Lumière du ciel et flammes de l’enfer sont plus proches qu’on ne pense*” (p. 89). Así, de acuerdo con el italiano, el fuego infernal es también una importante fuente de luz, no lejana del cielo.

Es en este punto donde la aparente novedad del planteo de Prélat se revela como una vuelta a una serie de inversiones ya introducidas en la novela. En pos de observar su funcionamiento, es preciso destacar la serie de oposiciones de pares binarios que recorren el texto tal como las entiende Melissa Barchi Panek (2012): hombre/mujer, mal/bien, demonio/santidad, oscuridad/luz, son algunos de los pares que la autora destaca como parte de lo que entiende que es una estructura mítica. La descripción andrógina de Jeanne como “*fillegarçon*” (p. 11) o “*un jeune garçon qui veut se faire passer pour une pucelle*” (p. 12), opera en esta misma dirección. Esto es importante puesto que también a los ojos de Gilles, en la figura de la Doncella de Orléans coexisten múltiples ambigüedades y oposiciones que se invierten a lo largo del texto. La pureza y la inocencia que el cuerpo de Jeanne despierta en el barón de Rais se traducen en “*une lumière qui n’est pas de cette terre*” (p. 15); sumado a la imposibilidad de determinar con facilidad si se trata de una mujer o de un hombre, para Gilles esta luz es señal de la presencia de un ángel. Esta imagen angélica de

Jeanne domina la primera parte del relato, al punto de que Gilles le expresa la necesidad de ser salvado y convertido en un santo por ella. Sin embargo, páginas más adelante la ambigüedad de Jeanne crece también en este sentido, y su relación con el cielo y el infierno se torna menos certera.

En retrospectiva, las palabras del barón de Rais se asemejan en gran medida al discurso de Prélat, quien articula de manera más consistente una concepción similar de religión. Frente a la posible muerte de la Pucelle en el futuro cercano, a Gilles le es indiferente su destino final: “*Je te suivrai désormais où que tu ailles. Au ciel comme en enfer!*” (p. 33). En vista de la particular religiosidad de Prélat, esta afirmación dista de ser una mera declaración romántica. La luminosidad divina de Jeanne se ha vuelto difícil de determinar y de ello hace derivar Gilles, como Prélat hará posteriormente, la cercanía entre cielo e infierno, entre bien y mal: “*Il y a un feu en toi. Je le crois de Dieu, mais il est peut-être d’enfer. Le bien et le mal sont toujours proches l’un de l’autre*” (p. 31). El motivo del fuego también aquí como en el florentino se encuentra ligado a la ambigüedad frente al cielo y al infierno. Así, ese camino que Gilles exclama que seguirá cuando Jeanne muera recuerda a aquel que describiera Heráclito: “El camino hacia lo alto y el camino hacia lo bajo es uno y el mismo”.

Con la quema de la heroína francesa, la luz del cielo que Gilles supo ver en ella ha terminado por convertirse en la claridad de las llamas que la consumen. Es en ese momento que se produce en el barón lo que Prélat llama una *inversion maligne*. El asesinato de niños comienza luego de esta transformación; la quema de sus cuerpos es una manera de conectarse, a través del fuego, con Jeanne. Prélat aconseja a Gilles continuar con este descenso a los infiernos, pero solo refuerza un proceso que en el barón ya había comenzado: “*s’il [Gilles] voulait suivre Jeanne, il fallait qu’il poursuive la descente aux enfers qu’il avait commencée dès avant l’arrivée du Florentin*” (p. 110). La introducción de Gilles a la alquimia gracias a Prélat apunta al mismo lugar: el italiano afirma que solo una cortina de llamas separa a Gilles del cielo (o del infierno) y que le pertenece a la alquimia la oportunidad de franquear ese límite. Las posturas de Prélat que horrorizan a Blanchet parten de este origen en lo ambiguo que también marca la relación entre Gilles y Jeanne: el narrador explica que Prélat funda todas sus experiencias “*sur l’ambigüité fondamentale du feu, lequel est vie et mort, pureté et passion, sainteté et damnation*” (p. 108).

Remarcar la proximidad entre los personajes a partir del motivo del fuego, su oposición a la luz divina, y la concepción de religión que enmarca su simbolismo, resulta significativo en tanto pone en cuestión el carácter rupturista de Prélat. Gilles, un personaje tan francés y medieval como Blanchet, puede generar ideas que, a pesar de parecerlo, no son exclusivas del hombre renacentista. Si bien en Gilles existe un momento de quiebre con la muerte de Jeanne, este suceso no hace sino confirmar una inversión que estuvo siempre presente como posibilidad en todas las ambigüedades que él mismo detecta en la *Doncella de Orléans*. En otras palabras, Prélat es todavía un hombre medieval, en tanto comparte ideas de base con Gilles, y por eso ambos personajes pueden comulgar de manera tan efectiva. Naturalmente, en Prélat hay modificaciones respecto de la figura del barón de Rais; en general, las nociones que Gilles intuye son articuladas de manera consistente por el florentino. No obstante, no dejan de ser las mismas nociones, provenientes de la misma lógica de la ambigüedad: el clérigo realiza un movimiento retrogiratorio en donde lo mismo aparenta ser acontecimiento novedoso. Así, Prélat es un personaje *revolucionario* pero ya no como impulsor de lo nuevo, sino como agente de la vuelta irresistible a lo igual. En ese sentido, el fuego se termina por definir como símbolo de un devenir cíclico, de un modelo de historia en donde el Renacimiento aparece como un retorno de lo ya presente en la Edad Media.

Por estos motivos, el particular lugar que se le asigna al debate entre Prélat y Blanchet en la construcción de la trama se muestra esencial en relación a las afirmaciones previas de Gilles. Prélat no tiene la mera función narrativa de acompañar al barón en su descenso a los infiernos, sino que su presencia encausa su discurso y permite derivar de la novela un modelo de historia cíclico en la ficcionalización narrativa, que se confirma con la imagen final del relato. Con la muerte de Gilles –sumido, como no podía ser de otra manera, en las llamas de la hoguera– Tournier no se ahorra el gesto de retrotraernos de manera explícita a la quema de Jeanne, conformando así un círculo que cierra la novela con los gritos de Gilles: “*Jeanne! Jeanne! Jeanne!*” (p. 152).

En función de lo explicitado en el trabajo quisiéramos cerrar con dos últimos comentarios que permitirán otros recorridos a partir de las oposiciones e inversiones y la dinámica ligada al concepto cíclico de la historia y la revolución. En primer lugar, todo el sistema circular de ambigüedades podría verse como una crítica al preconcepto en el pensamiento histórico.

Con el bagaje que los lectores contemporáneos tenemos sobre la historia de Gilles, el narrador advierte desde el comienzo: «*On a beaucoup déparlé sur les premières années de Gilles, commettant l'erreur commune de projeter l'avenir dans le passé*» (p. 17). En segundo lugar, y siguiendo a la caracterización por parte de György Lukács (1966) del género en *La novela histórica*, la elección de personajes se orienta hacia individuos “histórico-universales” que resuman los rasgos esenciales de los acontecimientos para convertirlos en motivos de la propia acción. La inversión de las personalidades decisivas de la historia se puede observar en el texto trabajado, primeramente, en Gilles sobre Jeanne y, luego, en Prélat-Blanchet sobre los personajes que dan nombre al relato. Una mirada histórica (la circular), una figura retórica (la oposición e inversión) y un género literario (novela histórica) surgen de la problematización de un concepto específico de “revolución” y su contrapartida.

Referencias bibliográficas

- Arendt, H. (1988). El significado de la revolución. En *Sobre la revolución* (pp. 21-59). Madrid: Alianza.
- Barchi Panek, M. (2012). *The Postmodern Mythology of Michel Tournier*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Boislève, J. (2003). Monstruosité et marginalité chez Gilles de Rais. En A. Bouloumié (Ed.), *Figures du marginal dans la littérature française et francophone. Cahier XXIX* (pp. 27-37). Angers: Presses Universitaires de Rennes.
- Ciordia, M.J. (2011). Perspectivas de investigación en los estudios renacentistas. En S. Basso et al. (Ed.). *Perspectivas actuales de la investigación literaria* (pp. 7-34). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Díez Tomé, M. (1987). Charles Perrault y Michel Tournier. Configuración y pervivencia del símbolo del Ogro. *Estudios de lengua y literatura francesas, 1*, 189-197.
- Doran, R. (2011). Prólogo. Humanismo, formalismo y el discurso de la historia. En Autor (Ed.), *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007* (pp. 19-58). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Heller, A. (1994). Introducción. ¿Existe un ideal renacentista del hombre? En *El hombre del Renacimiento* (2a ed., pp. 7-32). Barcelona: Ediciones península.
- Koselleck, R. (1993). Criterios históricos del concepto moderno de revolución. En *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* (pp. 67-85). Barcelona: Paidós.
- Lukács, G. (1966). *La novela histórica*. México D.F: Era.
- Romero, W. (2009). Michel Tournier: el mito revisitado. En *Panorama de la Literatura Francesa Contemporánea* (pp. 67-70). Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Tournier, M. (1983). *Gilles & Jeanne*. París: Gallimard.
- Wimmer, N. (2005). La sainte et le monstre: une lecture de *Gilles et Jeanne* de Michel Tournier. *Lettres françaises. Revista da Área de Lingua e Literatura Francesa*, 6, 125-130.

Las tribulaciones de la revolución argelina y el oficio de escritor en *L'attentat* de Yasmina Khadra: una mirada circundante entre el exilio y la autobiografía

*Enzo Menestrina*¹

“No recuerdo haber oído ninguna explosión. Quizá un silbido, como el crujido de una tela desgarrarse, pero tampoco estoy seguro” (Khadra, 2014, p. 7). Así comienza la novela *L'attentat* publicada en 2005. De esta manera, se inicia la búsqueda de una verdad y de una identidad puramente autobiográfica.

En principio, para contextualizar brevemente nuestra hipótesis, podemos decir que Yasmina Khadra es el seudónimo árabe del escritor argelino en lengua francesa Mohammed Moulessehoul. El significado del seudónimo Yasmina Khadra es “jasmín verde” y corresponde a los nombres de su propia esposa. Este autor debió utilizar un seudónimo para protegerse contra la represión y la crueldad de la revolución argelina. Nace en 1955 en Kenadsa. Es hijo de una mujer nómada y un enfermero, oficial del Ejército de Liberación Nacional, en 1964 es matriculado por su padre excombatiente en la Escuela Nacional de los Cadetes de la Revolución. Inicia su actividad literaria pronto, compaginándola con sus estudios y posteriormente con su actividad dentro del ejército. Su primera novela, *Houria*, terminada en 1973, será publicada en 1984. Cabe destacar que hasta el día de la fecha su obra comprende un total de veintiocho novelas. Después de haber dado a luz seis obras con su nombre real, decide refugiarse bajo este seudónimo para evitar la censura de

¹ UNLP. enzomenestrina@yahoo.com

sus primeras novelas y poder adentrarse con mayor libertad en la recreación de la Argelia de su tiempo, marcada por el antagonismo entre el gubernamental Frente de liberación Nacional y el Frente islámico de Salvación, que pronto dará lugar a una auténtica guerra civil en la que Moulessehou, como miembro de las fuerzas armadas, combate. El propio autor confesó en una de sus novelas que había decidido escribir en lengua francesa desde un principio dado que sus profesores argelinos habían criticado su redacción en árabe, y que por el contrario, habían sido sus profesores de francés quienes lo habían alentado en el proceso escriturario. En el año 2000 el comandante Moulessehou abandona el ejército y se exilia a México por un período breve y luego parte hacia Francia junto a su familia para dedicarse por entero a la literatura; es entonces cuando revela su verdadera identidad, lo que causa gran escándalo tanto en Francia como en Argelia. Sus lectores se sintieron desilusionados e incluso juzgaron al autor por impostura. Si bien no hay, hasta el momento, biografías publicadas sobre el escritor y pocos son los datos que podemos saber sobre su vida íntima, dos serán las novelas en las que se ha impreso la marca original de autobiografía: *L'écivain* (*El escritor*, 2001) y *L'imposture des mots* (*La impostura de las palabras*, 2002).

En este marco, tomaremos en nuestro trabajo como hipótesis fundamental la pertinencia de considerar a la obra *L'attentat* como una novela inmersa en huellas autobiográficas dado que presenta los hechos significativos sobre la vida del escritor y su padecimiento en la militancia argelina como excombatiente. En efecto, en esta novela se concluyen y solidifican los acontecimientos autobiográficos que se inician en *L'écivain*. Sin embargo, dejaremos de lado las cuestiones referidas a la vinculación de parentesco del personaje Amín con el padre del escritor y de Sihem con su madre para centrar nuestra atención específicamente en las secuelas y tribulaciones que ha dejado la vivencia de Mohammed en la guerra y mostraremos cómo se ven en *L'attentat*. Luego indicaremos que, si bien no es una novela autobiográfica, presenta elementos que testimonian de manera evidente la vida del escritor durante el marco opresivo de guerra. Además, señalaremos cuáles son los motivos que llevan a Khadra a la necesidad de reproducir por escrito sus sentimientos, experiencias traumáticas y problemas de conciencia.

Los traumas sufridos por el escritor durante su experiencia de excombatiente en el período de revolución, cobrarán gran importancia al momento de

narrar los hechos de su propia experiencia contemplados como un sufrimiento y una confesión pendiente consigo mismo. En este sentido, retratar la propia vida es confesar lo que se sintió en carne propia o desde una perspectiva íntima que no puede ser puesta en tela de juicio. De esta manera, la figura de autor se impregna en sus personajes mediante un 'yo' autobiográfico y escriturario que simboliza la búsqueda de una verdad absoluta a través del personaje Amín. Esa búsqueda de Amín por sacar a la luz la "verdadera" vida de su esposa Sihem y descubrir si ha sido, o no, la culpable del atentado suicida en el restaurante será la huella evidente que Khadra utiliza para realizar la búsqueda de su propia identidad como escritor. Consecuentemente, a su vez, esta búsqueda es puesta en práctica al exiliarse a Francia en el año 2000, y al confesar su verdadera identidad.

De esta manera, Khadra decidió escribir bajo una perspectiva autobiográfica para poder transmitir a sus lectores su propia experiencia. Decide hacer de la literatura una extensa confesión. Si nos preguntaran: ¿qué es lo que ha llevado a Yasmina Khadra a escribir sobre revolución? Sin dudar lo responderemos que la importancia de la autobiografía en Khadra radica en la necesidad de desahogar su alma por escrito, inmersa y repleta en sentimientos, experiencias traumáticas y tribulaciones durante el período de servicio bajo el régimen militar como combatiente. Asimismo se confirma lo que Lejeune denominaba el pacto autobiográfico (1975, p. 7). En *L'attentat* lo que se inicia como una ficción, culmina en sí mismo por medio del proceso de una búsqueda al que aboca toda indagación en el yo. Pero esa búsqueda no se realiza a través de la memoria o el recuerdo, sino del testimonio entendido como la condición de documento objetivo, producto de la subjetividad, mediante la cual se evidencia la existencia real de una persona. De esta manera, dejar constancia de uno mismo, de su huella ante una actividad temporal ha sido posible a través de la escritura. La máxima afición testimonial ha sido salvaguardar el nombre propio. En este aspecto, podemos afirmar que en esta novela, en cuanto a las trágicas circunstancias de la guerra, el testimonio proviene de varias fuentes. Por lo tanto, los escritos heredados, encontrados, la fecha precisa, el conocimiento referencial del contexto histórico, político, geográfico y socio-cultural serán los materiales que el autor requiere para contar con fidelidad, o al menos intentar que resulten creíbles para el lector, sobre los aspectos de su vida. Posiblemente, en este caso, el carácter testimonial de los

hechos proviene de una “petición de auxilio” de un excombatiente que huyó del terror de la guerra, que no quiere volver a vivirlo, que busca reproducir su experiencia inmersa en traumas provocados por la revolución y proteger su propia reputación.

Por una parte, en *L'ècrivain*, se detallan los aspectos de su infancia, su ingreso a la carrera militar y su vida como combatiente. Evidentemente, *L'ècrivain* es un grito de orgullo, un canto al libro y a la lectura como fuente de libertad en un marco opresivo. Es el relato de una lucha por no traicionar el compromiso del autor con la literatura, por no traicionarse a sí mismo. Por otra parte, en una entrevista con Jean-Luc Douin para *Le monde* el doce de enero de 2001 Mohammed ha afirmado que la aventura autobiográfica continúa en *L'imposture des mots*, publicada al año siguiente, donde se describe el funcionamiento de las medidas y mecanismo de evaluación de los autores a través de la observación de los medios de comunicación franceses. En este sentido, podemos comprender que escribir autobiografía es indagar sobre sí mismo. Por lo tanto, es necesario saber lo que sucedió entre la publicación de los dos libros para comprender la evolución del autor en la literatura.

Por los motivos mencionados anteriormente, en *L'attentat*, el autor utiliza como armas a la verdad y la palabra. La vida que él ha elegido, y cuánto en ella ha sufrido, se ve desplegada en la experiencia de Amín por encontrar la verdad. En este sentido, entendemos que tanto la experiencia del autor como la del protagonista son similares, y que ambos comparten el dolor y el sufrimiento de vivir bajo una mentira que les satura el alma. Asimismo, esa búsqueda simboliza la “hecatombe emocional” de la guerra. En este sentido, entendemos por “buscar la verdad” a la necesidad del autor de encontrar su verdadera identidad para lograr liberarse de la opresión y de un pasado con el cual ya no se identifica. De esta manera, Khadra prefiere identificarse con Amín, el protagonista, un médico cirujano. Amín se encontraba trabajando en el hospital cuando su compañera de trabajo, Kim, le comunica que han llegado los sobrevivientes de un atentado ocurrido cerca de allí en un restaurante de Tel Aviv. Hay al menos once muertos y varios heridos. La sala de urgencias se convierte en un verdadero campo de batalla. Sin embargo, esta no es la única noticia que recibe en este momento, sino que a través de fuentes testimoniales: el discurso de Kim, la radio, la televisión, el diario, detectives y periodistas cercanos son quienes le comunican que su esposa, Sihem, ha

muerto allí en el atentado y que todo parecía indicar que ha sido ella la que provocó aquella masacre.

En primer lugar, el pasado y el presente del escritor se fusionan para ser aplicados de forma simétrica en la novela. Por otra parte, la noticia que recibe Amín, a través de testimonios, lo destroza por completo: “–Creo que se trata de tu mujer, Amín –me confiesa–, pero te necesitamos para estar seguros... Siento que me desintegro” (Khadra, 2014, p. 36). Luego Naveed vuelve a insistir “todo nos lleva a pensar que quien ha hecho volar por los aires aquel restaurante fue tu esposa, Amín” (Khadra, 2014, p. 41). Todo parecía indicar que Sihem fue enviada por las fuerzas armadas. Sin embargo, él no quiere creerlo y afirma que todo fue un equívoco, una confusión y una mentira. A partir de este momento, Amín no descansa hasta descubrir la verdad de los hechos e intentar salvaguardar el nombre y la reputación de su esposa. Asimismo, paralelamente, el autor no descansará hasta que haya plasmado por escrito todos sus sentimientos, melancolía y tribulaciones sobre la vivencia y su participación en la guerra. Además, realiza una sátira crítica hacia su patria. Tal es el sufrimiento, las secuelas y la humillación producidos por esa guerra que en medio de esa búsqueda de la verdad Mohammed es arrestado, al igual que Amín.

Desde el comienzo de la novela el autor manifestará su desacuerdo: “estoy reventado y quiero volver a mi casa” (Khadra, 2014, p. 27). Cuando es hora de ir a reconocer el cadáver de su esposa, describe su angustia a través de la observación del cuerpo mutilado. Esta visión del cuerpo mutilado y fragmentado de Sihem representa al dolor por el cuerpo desfallecido de los soldados muertos en la guerra de Argelia, simboliza los traumas del escritor por haber participado de aquella masacre inhumana. A lo largo de esta novela Khadra muestra sus sentimientos y la problemática de la conciencia por medio de los padecimientos de Amín. El dolor de un pasado tortuoso que no puede modificarse pero que sí se lo puede traer a colación por la reproducción de su experiencia traumática a través de la memoria y bajo el mecanismo escriturario.

Luego de ver en qué condiciones se encontraba el cadáver, y reconocer a su esposa, se describen todos sus sentimientos: siente que todos sus puntos de referencia se volatilizan, tiene miedo de sus propias palabras, se sienta derrumbado en el sillón “con la cabeza envasada al vacío” (Khadra, 2014, p. 38), abatido, alucinando y desfondado. Además, siente

un frío helado y se atormenta por la revelación en la que no quiere creer. No quiere ver a nadie, siente que sus mandíbulas amenazan con hacerse añicos. En este sentido, el protagonista pierde fuerzas, credibilidad y respeto ya que es insultado y golpeado: “los sollozos se agolpan y atropellan en mi garganta, y una tiritera me recorre y estremece todo el cuerpo. Me tapo la cara con ambas manos y, gemido tras gemido, acabo aullando como un poseso en medio del estrépito del oleaje” (Khadra, 2014, p. 61). A su vez, se siente en un sueño profundo pero cada vez que alguien le pregunta por Sihem siente que todo es pesadilla: se le paraliza el corazón, se le reseca la garganta. Del mismo modo reacciona cuando encuentra una carta firmada por Sihem en la que confiesa que ha hecho algo y le pide disculpas. No quiere que nadie sepa de la existencia de esa carta y eso es lo que lleva, a pesar de todo, a querer convencerse de que no es así. Para Amín su esposa es inocente y ha sido víctima de un atentado suicida pero no su ejecutora.

Por otra parte, así como Mohammed al combatir no se reconocía a sí mismo y ve a su participación en la guerra como una pesadilla del pasado, Amín siente que se derrumba y al ver esa carta sobre la mesa no reconoce a su propia esposa y por qué ha hecho esto. De este modo, las tribulaciones sufridas por el autor toman vital importancia por medio del discurso del personaje Amín quien compara sus recuerdos de la guerra con el Holocausto vivido en su infancia:

Estaba convencido de que me había librado del Holocausto sólo para mantener vivo su recuerdo. Sólo me importaban las estelas funerarias. Apenas me enteraba de que inauguraban una en alguna parte, me metía en un avión para estar en primera fila (...) Recuerdo uno por uno el estremecimiento de los rostros apagados, los embotamientos producidos por la tragedia, hojas muertas que apestaban a cadáver de animal. (Khadra, 2014, pp. 87-89).

Luego de continuar con los intentos fallidos de búsqueda en las que ha corrido peligro, e incluso, lo han encarcelado, Amín reflexiona y reconoce que su mujer ha estado involucrada en el atentado, que Kim tenía razón. Entonces toma dimensión de la locura que ha hecho por preservar algo que no podía sostenerse factiblemente. No obstante, podemos observar que las

secuelas han quedado: la locura, el olvido, la desconfianza. Al igual que Khadra, Amín no ve, no oye, no recuerda con exactitud. Se siente aturdi-do por la guerra. Aquellos problemas de conciencia que se contemplan en *L'ècrivain* son descritos aquí a través de la masacre provocada por Sihem y la lucha de Amín por encontrar la verdad. No obstante, ahora sólo lo que puede hacer, a través del recuerdo, es agradecer por haber salido ileso de este gran mundo terrorista:

He tenido la inmensa suerte de haber salido entero de ésta; desde luego, con el rabo entre las piernas, y no del todo indemne, pero al menos de pie. El recuerdo de este fracaso, tenaz como la mala conciencia y cruel como una broma de mal gusto, me va a perseguir durante mucho tiempo (Khadra, 2014, p. 173).

Por último, queremos señalar que el recuerdo sobre lo vivido es tanto para Amín como para Khadra una forma de poder festejar en soledad el hecho de estar vivo:

Los ojos se me inundan de lágrimas, pero no permito que echen a perder esa hipotética reconciliación conmigo mismo, ese íntimo reencuentro que estoy festejando a solas en algún rincón de mi cuerpo y de mi alma. Todo esto es demasiado para un hombre herido, me flaquean las piernas y me derrumbo sobre el jergón con la cabeza entre las manos (Khadra, 2014, p. 236).

En síntesis, podemos confirmar que la novela *L'attentat* es el verdadero reflejo de las tribulaciones de la revolución argelina. Una historia en la que Khadra ha depositado todos sus sentimientos e intentó liberarse de un pasado infernal, el cual no tiene retorno, con el cual ya no se identifica, y sólo queda de este la posibilidad de recordarlo y testimoniarlo como una mala experiencia. En efecto, las huellas autobiográficas en esta novela dejan entrever la figura de un escritor sufrido y traumatado, que aparece en las secuelas melancólicas del discurso de Amín, quien simboliza un verdadero problema de conciencia por parte del escritor. No encontramos mejor manera para terminar este trabajo que con las propias palabras de Amín que aún resuenan en nuestra mente: “Esta dolorosa búsqueda de la verdad ha sido mi particular viaje iniciático” (Khadra, 2014, p. 246).

Referencias bibliográficas

Khadra, Y. (2001). *El escritor*. Madrid: Alianza.

Khadra, Y. (2014). [2005]. *El atentado*. Madrid: Alianza.

Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Éditions du Seuil.

El comienzo de la primera revolución del siglo XXI en *Par le feu* de Tahar Ben Jelloun

Ana Inés Alba Moreyra¹

Mi contribución es literaria. No soy ni un político, ni un historiador, sólo un contador de historias que quiere que la lectura de un libro haga reflexionar para no olvidar.

Tahar Ben Jelloun²

Escritor magrebí exiliado en Francia desde 1971, Tahar Ben Jelloun pone de manifiesto en su amplia producción literaria un gran compromiso social, una mirada atenta y sensible sobre la refracción de la realidad, erigiéndose en testigo privilegiado de numerosos problemas y acontecimientos históricos de su época. Su intención, como bien lo afirman sus propias declaraciones, no es ser ni un político, ni un historiador sino producir un relato que, a través de una ficcionalización, refracte elementos culturales y hechos históricos de la sociedad en la que está inmerso. En este caso, sus textos narrativos se presentan como manifestaciones conscientes de un determinado momento social y sirven como instrumentos de denuncia, de crítica y de reivindicación de injusticias y desigualdades sociales.

Prueba acabada de esa condición de “*écrivain engagé*” son los dos libros que publicó sobre la denominada “Primavera árabe”: el primero *Par le feu* (2011a) que evoca el comienzo de la revolución tunecina y el segundo, *L’Étincelle. Révolte dans les pays arabes* (2011b) que examina el estado de los distintos países afectados por la dictadura árabe que claman por la democracia, la libertad y el respeto por los derechos de los ciudadanos.

¹ UNC . anainesalba2014@gmail.com

² Citado en Azancot, 2001, p. 1.

En el presente trabajo, nos abocaremos al análisis de *Par le feu* con el objetivo de mostrar e interpretar las causas que desencadenaron la revolución tunecina también llamada “de los jazmines”. Para ello, realizaremos la reconstrucción de los días del mártir tunecino Mohamed Bouazizi antes de su decisión de inmolarse prendiéndose fuego como signo de protesta y de indignación frente a una sociedad injusta y corrupta. Asimismo, intentaremos mostrar cómo esta obra se hace eco de los acontecimientos históricos de su tiempo y nos invita a reflexionar *para no olvidar* y para no ser cómplices de las atrocidades de los regímenes dictatoriales.

La novela de la cual nos ocuparemos se basa en un hecho de la vida real y rememora el doloroso periplo que transita Mohamed Bouazizi y su trágica decisión de autoinmolarse. Recordemos al respecto que Zine El Bel Ali, por entonces presidente tunecino, se había perpetuado en el poder desde hacía 23 años y había sometido a su país a una dictadura sin límites en la que el ciudadano no tenía derechos ni podía reclamarlos. Mohamed, hombre honrado, trabajador y aspirante, toma la decisión de suicidarse quemándose con nafta como protesta, rebelión y rechazo radical ante la falta de respuesta del estado y de una sociedad donde imperan la corrupción y la represión. Este hecho desencadena la revuelta popular de Túnez, que provocó la huida de su dictador en diciembre de 2010 y dio inicio a la denominada Revolución de Jazmines.

Tahar Ben Jelloun realiza en su marco narrativo una transposición literaria de los sucesos históricos. En efecto, el autor imagina los días previos a la muerte de Bouazizi describiendo las peripecias y los sufrimientos que tuvo que afrontar y padecer. El autor toma distancia del contexto social ya que algunos detalles del texto literario ficcional no aparecen o no coinciden con la realidad: en *Par le Feu* se menciona como fecha del suicidio del protagonista el 17 de diciembre pero se omite el año (2010) y la moneda a la que se hace alusión en la narración es el rial mientras que en Túnez es el dinar.

La reconstitución de la vida del protagonista atraviesa varias etapas, ninguna exenta de carencias, obstáculos y humillaciones. Sin embargo, se puede advertir, a medida que avanza el relato, un aumento de las dificultades, un recrudecimiento *in crescendo* de las injusticias sociales que debe sobrellevar y una notable falta de solidaridad de su entorno que lo conducen a una verdadera tragedia.

A nuestro entender, los días previos a la inmólación de Mohamed podrían dividirse como en una tragedia clásica en tres actos. En el primer acto,

tomamos contacto con el planteamiento del problema y la presentación de los personajes: Mohamed es un hombre de 30 años, diplomado en historia, proveniente de una familia numerosa (tres hermanos y dos hermanas) marcada por la miseria, la carencia y la penuria. Se comporta física y psíquicamente como una persona anciana: encorvado, camina lentamente, retraído y muy poco sociable a tal punto que nunca festejó su cumpleaños. Sin embargo, se muestra resignado ante las adversidades de su condición y las acepta sin reproches. La muerte de su padre y la enfermedad de su madre lo obligan como hijo mayor a hacerse cargo de su familia:

Mohamed sentait que le fardeau s'est alourdi. (...) Les années passaient et se ressemblaient. La pauvreté, le manque et une résignation vague assuraient à sa vie une tristesse devenue avec le temps naturelle. Comme son père, *il ne se plaignait jamais*. Il n'était fataliste ni religieux. [Cursivas añadidas] (Ben Jelloun, 2011a, p. 9).

En el segundo acto, encontramos el desarrollo de las situaciones conflictivas y los hechos que obstaculizan el cumplimiento de los objetivos del protagonista. En esta etapa, observamos un marcado cambio de actitud de Mohamed: comienza a revelarse y a sublevarse contra su condición y las desigualdades del medio social. El primer signo de esa rebelión será su decisión de quemar el diploma ante sus intentos infructuosos de encontrar trabajo: "*Il sortit de son vieux cartable caché dans l'armoire, le vida de tous les papiers et documents qu'il contenait, y compris l'attestation de son diplôme (...) A quoi bon garder un bout de papier qui ne lui servait à rien?*" (Ben Jelloun, 2011a, p. 10)

Obligado por las circunstancias –mantener su familia y pagar la enfermedad de su madre– retoma la carreta de su padre, la arregla y comienza a vender fruta y verdura. Labor ingrata, desmoralizante y deprimente para un hombre honesto ya que en el Túnez de esa época un vendedor ambulante, además de ganar muy poco, debía pagar protección policial en el barrio para que no lo persigan y si se resistía a hacerlo le quitaban sus pertenencias aduciendo que su trabajo obstaculizaba la vía pública.

Desde el comienzo, la ardua tarea de comerciante de Bouazizi lo enfrenta con la cruda realidad del mercado. En efecto, la competencia es atroz, los sobornos proliferan y la lucha despiadada por la sobrevivencia se torna cruel. Este contexto desfavorable sumerge al protagonista en un estado de depresión y

rebeldía y pone de manifiesto el individualismo exacerbado, la absoluta falta de solidaridad imperante y el abuso de poder de quienes gobiernan o tienen un puesto de jerarquía en la sociedad.

Su desánimo alcanza también su vida personal. Desearía casarse y tener un proyecto en común con Zineb, su pareja desde hace dos años, pero su situación adversa no se lo permite: “*sans argent, sans travail, sans logement, impossible de se marier. Il était malheureux, que pouvait-il lui promettre, lui qui n’avait rien à lui offrir?*” (Ben Jelloun, 2011a, p. 15).

En este acto, la segunda manifestación de su rebelión se evidencia claramente en el rechazo categórico de negociar con la policía para obtener beneficios. Los agentes le sugieren sutilmente disponer de un lugar rentable para vender sus productos si se convierte en un informante: “*Mohamed mit du temps à comprendre le marché que lui proposait la police: devenir un indicateur et avoir un emplacement rentable; refuser de servir la police et dire adieu à son commerce*”. (Ben Jelloun, 2011a, p. 23).

Ante la respuesta negativa de Mohamed, la policía lo hostiga, lo golpea y lo humilla persiguiéndolo y haciendo su vida cotidiana laboral imposible. El punto culminante de este acoso tiene lugar cuando los agentes le confiscan la carreta y se apropian de todas sus pertenencias. Intenta en vano explicarle en varias oportunidades que el carro es su única herramienta de trabajo y que su familia depende exclusivamente de sus ingresos. Tentativa estéril que desencadena la agresividad física y verbal de múltiples representantes de la fuerza policial: “*L’agent lui donna une gifle magistrale en l’insultant: Tiens, espèce de rat, fous le camp avant que je t’étripe, allez ouste.*” (Ben Jelloun, 2011a, p.: 45).

Verdadera víctima de violencia y de repetidos abusos, Mohamed se siente impotente ante tanta injusticia y como tercera expresión de rebeldía decide acudir utópicamente a las autoridades del gobierno municipal pero el portero lo ataja advirtiéndole que no conseguirá absolutamente nada:

Et tu penses que le maire va se mettre mal avec la police pour tes beaux yeux?

-Pour la justice.

-Tu es spécial, toi! D’où tu sors? Où as-tu vu de la justice dans ce pays? fit le concierge en baissant un peu la voix.

Puis il fit le tour du bâtiment et revint quelques instants après armé d’un

gourdin. Dégage! Sinon, je te casse ta jolie figure.

Mohamed n'insista plus. [Cursivas añadidas] (Ben Jelloun, 2011a, p. 42).

Este término *Dégage*, utilizado por el autor en varias oportunidades a lo largo del relato, reviste capital importancia ya que fue un vocablo emblemático de lucha durante la revolución tunecina. Recordemos al respecto que los habitantes llevaban en sus manifestaciones pancartas de protesta con esa palabra que expresaba el deseo de liberación de todo un pueblo sometido al poder dictatorial vigente.

Este segundo acto de la tragedia muestra claramente la sociedad estratificada a la que hace alusión Zygmunt Bauman en su libro *La globalización. Consecuencias humanas*. La sociedad, según este autor, está dividida en dos: “los de arriba y los de abajo” y se diferencian por “el grado de movilidad y de libertad para elegir el lugar que ocupan. Los primeros tienen la satisfacción de andar por la vida a voluntad, de elegir sus destinos de acuerdo con los placeres que ofrecen”. A los segundos “les sucede que los echan una y otra vez del lugar que quisieran ocupar”. (Bauman, 1999, p.27).

Mohamed representa como muchos jóvenes trabajadores mencionados en el relato (vendedores de distintos tipos de productos: de cigarrillos americanos por menor, de postales realizadas por ellos mismos, de fotos de Michael Jackson y de Ben Harper, limpiadores ultra rápidos de autos, entre otros) los que no pueden optar y luchan por sobrevivir en un mundo hostil cuya única respuesta es la violencia, la agresión y la persecución. Los de arriba, encarnados en la novela en la figura de los políticos o de los que tienen alguna relación con el poder, tienen el derecho de elegir y de tergiversar sus acciones y sobre todo sus discursos en función de sus intereses y conveniencias acentuando así la brecha entre las dos clases sociales. A título de ejemplo citemos las declaraciones de la mujer del presidente de Túnez:

Mon mari travaille tellement, il faut que je le force à prendre quelques instants de repos; Dieu merci, le pays marche bien, les concitoyens sont reconnaissants; ils nous expriment tous les jours leur soutien, car ils se rendent compte que le pays avance et que la prospérité est là! (Ben Jelloun, 2011a, p. 29-30).

El tercer acto, desenlace del conflicto, muestra la resolución del problema aunque este último no se solucione. En un profundo estado de impotencia,

exasperación e indignación, Mohamed llega al punto culminante de su rebeldía y toma la determinación de rociarse de combustible e inmolarse públicamente en la entrada de la municipalidad. Muere el 14 de enero de 2010, víctima de las heridas provocadas por el fuego. Ante los reiterados pedidos y sin encontrar otra salida digna, decide utilizar, según sus propias palabras, la única arma que le queda para luchar contra ese sentimiento de injusticia intolerable: “*Il se dit: “Si j’avais une arme, je viderais tout le chargeur contre ces salauds. Je n’ai pas d’arme, mais j’ai encore mon corps, ma vie, ma foutue vie, c’est ça mon arme...”*”. (Ben Jelloun, 2011a, p. 45).

Su revolución interior es tan grande que lo lleva a cometer el suicidio, acto que va en contra de sus principios y que está completamente prohibido por el Islam. Por otra parte, podemos observar que el nivel de ira y de exasperación también se ve reflejado en el relato por medio de expresiones negativas pertenecientes al registro popular (*foutue /salaud*) que marcan claramente el estado de indignación del protagonista.

La decisión trágica de Mohamed no es un mero hecho individual y egoísta; por el contrario su sacrificio será simbólico y sobre todo de gran utilidad para los otros habitantes del país y para el mundo entero ya que será un héroe emblemático que dio su vida en pos de la libertad y de la dignidad.

La muerte de Mohamed desencadena el comienzo de la revolución tunecina: todo el pueblo se manifiesta contra el gobierno dictatorial vigente y estas protestas masivas provocan la caída del presidente: “*Tout le pays est en révolte (...) Des manifestations aux cris de: “Nous sommes tous des Mohamed”. Le président quitte le pays comme un voleur. Son avion se perd dans la nuit étoilée*” (Ben Jelloun, 2011a, p. 49).

Este análisis no exhaustivo de la obra muestra los hechos que dieron inicio en 2010 a la revuelta popular tunecina. Como bien afirma Bertolt Brecht “las revoluciones se producen, generalmente, en los callejones sin salida” (Brecht, 1936, p. 4). Mohamed, mártir de esta historia y representante de muchas otras personas de su misma condición, no encuentra justamente salida a su problema y por eso provoca con su suicidio una verdadera revolución que fue primero personal y luego política y colectiva.

Como ya hemos dicho, este héroe atraviesa varias fases que lo conducen progresivamente al acto trágico y simbólico. Pasa de la resignación a la rebeldía y de ésta a la exasperación. Preso de una soledad absoluta, impotente ante las

respuestas a sus justos reclamos, y abandonado por un sistema corrupto, prefiere morir antes de resignarse a vivir en la indignidad. En este proceso, el fuego ocupa un papel preponderante y constituye un elemento recurrente. En efecto, Mohamed lo utiliza para dar inicio a su primera manifestación de rebeldía (quema su diploma) y luego recurre nuevamente a él para provocar su suicidio.

“El escritor es testigo de una época” afirma Tahar Ben Jelloun en *Que peut la littérature* en el discurso inaugural en el Festival de Berlín de Literatura en 2011. Esta novela refleja claramente este pensamiento del autor y su compromiso de recordarnos, de volver a pasar por el corazón, este momento histórico de lucha de un país en pos de su libertad. Quizás las palabras de Eduardo Mendoza –pronunciadas cuando recibió el premio Cervantes– justifiquen la ficcionalización de este tema histórico: “Ésta es, a mi juicio, la función de la ficción. No dar noticia de unos hechos, sino dar vida a lo que, de otro modo, acabaría convertido en un mero dato, en prototipo y en estadística”. (Mendoza, 2017, p.2)

Referencias bibliográficas

- Azancot, N. (2001). Tahar Ben Jelloun “El racismo en medios intelectuales es siempre útil”. *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/letras/Tahar-Ben-Jelloun/935>
- Bauman, Z. (1999) *La globalización. Consecuencias humanas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ben Jelloun, T. (2011a). *Par le feu*. Paris: Gallimard.
- Ben Jelloun, T. (2011b). *L'Étincelle. Révolte contre les pays arabes*. Paris: Gallimard.
- Ben Jelloun, T. (2011). *Que peut la littérature?* Recuperado de [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=61&tx_ttnews\[tt_news\]=285&cHash=953cf703d451621edee5d47084295dd9](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=61&tx_ttnews[tt_news]=285&cHash=953cf703d451621edee5d47084295dd9)
- Bretch, B. (1938). *Frases de hoy*. Recuperado el 18 de abril, de <http://www.frasedehoy.com/frase/655/las-revoluciones-se-producen-generalmente-en-los-callejones-sin-salida>
- Mendoza, E. (2017). Discurso del premio Cervantes. *El Confidencial*, 20 de abril de 2017. http://www.elconfidencial.com/cultura/2017-04-20/discurso-premio-cervantes-mendoza_1369902/.

La revolución es un sueño eterno

Laura Valeria Cozzo ¹

Hace exactamente un siglo y algunos días, el 18 de mayo de 1917, subió a escena en el *Théâtre du Châtelet* de París un espectáculo sorprendente. Se trata de *Parade*, uno de los clásicos de los *Ballets russes* de Serge Diaghilev que reunió a algunos de los artistas más audaces del momento: Jean Cocteau, Erik Satie y Pablo Picasso. El poeta Guillaume Apollinaire definió a este espectáculo que revolucionaría el mundo de la danza como “*une sorte de surréalisme*”, acuñando así el término con el que se identificará el movimiento más radical que se haya erigido contra toda realidad canonizada.

Surgido en el momento en que las bases de la biempensante sociedad occidental estaban siendo atacadas por varios flancos (nuevas disciplinas científicas como el psicoanálisis y doctrinas políticas y socioeconómicas como el comunismo), Breton y sus acólitos llevaron adelante este violento alzamiento contra los cánones de buen gusto en las bellas artes y en busca de la liberación total del individuo: la emancipación surrealista se propone como la recuperación de un hombre entero, interior al sujeto, que vence a toda racionalidad cerrada, a toda forma de opresión social. El órgano de difusión más importante con el que se cuenta para esta rebelión popular es su revista más difundida, *La Révolution surréaliste* y su sucesora, más radicalizada aún, *Le Surréalisme au service de la révolution*.

En primera instancia, recogeremos algunas ideas acerca del naciente movimiento artístico, sobre todo aquellas vertidas por Walter Benjamin, y luego observaremos críticamente algunos ejemplares de las publicaciones periódicas del grupo.

¹ UBA. lauretta@filo.uba.ar

Benjamin y el surrealismo

En la segunda mitad de la década de 1920, el filósofo alemán Walter Benjamin reside en París y descubre allí fascinado el incipiente movimiento vanguardista sobre el cual escribe su ensayo “El surrealismo: la última instancia de la inteligencia europea”, atraído por el énfasis que el grupo pone en la necesidad de una revolución: nada más liberador que la lucha por la liberación de la humanidad, afirma que dicen los surrealistas, la única lucha por la que vale la pena luchar (Benjamin, 1980). Michael Löwy (2007) observa tanto en Benjamin como en Breton un interés en común por el marxismo gótico, una especie de materialismo histórico sensible a la dimensión mágica de las sociedades arcaicas, en busca de una iluminación profana de inspiración que, como un relámpago, encienda el cielo de la acción revolucionaria. Benjamin se entusiasma con el espíritu surrealista porque encuentra en estos artistas esa fuerza viva de la ebriedad, esa expresión ritual que unía al hombre antiguo con el cosmos, ese instante de iluminación inaccesible para sus contemporáneos: el surrealismo es la cola del cometa con el que Bretón se propone un reencantamiento del mundo. Mas ello no implica un regreso a un pasado idílico anterior sino un desvío que lleve a un nuevo porvenir que integre las conquistas modernas de la humanidad desde aquella primera revolución de 1789.

Otro rasgo del nuevo movimiento que interesa al pensador alemán es su visión pesimista para hacer frente al compromiso con la vía revolucionaria, gesto que Pierre Naville (1965) considerará la mayor virtud del movimiento, tanto en su realidad de ese momento como en sus desarrollos por venir. No se trata, según el autor de *La Révolution et les intellectuels*, de un sentimiento fatal y meramente contemplativo sino de algo activo y práctico, volcado a impedir el advenimiento de épocas más oscuras. Observa Benjamin (1980) la presencia en el surrealismo de un intento de hacer estallar la cultura burguesa de su tiempo, desde dentro del campo de las artes a través de una serie de experiencias mágicas con las imágenes y las palabras de alcance revolucionario, gestos iluminados de liberación (de allí su interés por las obras de Rimbaud y Lautréamont como cuestionadoras del orden moral existente). Solo el método revolucionario de Marx es, según Naville, el adecuado para liberarse de nulidades y contrariedades en una época de compromiso: así los surrealistas se unirán al comunismo.

Ahora bien, esta hostilidad hacia la burguesía no debe ser confundida con el sentimiento anarquista, por ello es que los surrealistas se acercan necesariamente a movimientos de izquierda como el naciente comunismo que sacudía al mundo desde la URSS, con quienes comparten este pesimismo activo que los empuja a la lucha. A diferencia de otros movimientos vanguardistas, el surrealismo busca alcance social, que su influjo no quede limitado a un grupo reducido de discípulos sino extender su mensaje revolucionario más allá de su círculo artístico: generar una tensión en el cuerpo de la sociedad para convertir esa energía en descarga revolucionaria y recién así poder responder a las exigencias del *Manifiesto del partido comunista*.

Las revistas surrealistas

El grupo opta por la prensa como una manera de difundir sus ideas y posicionarlas en el mundillo intelectual de su tiempo, todo esto a un precio módico para que sus producciones puedan llegar además a la nueva clase trabajadora ahora más instruida. La participación activa de los artistas vanguardistas es una constante: editan y lanzan sucesivamente distintas publicaciones, en dos de ellas se detendrá nuestro trabajo. *La Révolution surrealiste* se extiende aproximadamente durante este período (desde diciembre de 1924 hasta el mismo mes de 1929) y, conjuntamente con la aparición del segundo manifiesto del movimiento, *Le Surréalisme ASDLR (au service de la révolution)*, desde mediados de 1930. Las crisis en el interior del grupo serán las que determinen los cambios, que en este gesto muestra su fuerza constante de renovación.

La más importante de ambas viene a suceder a otra revista, *Littérature*, que publica una treintena de números en dos etapas, la primera desde marzo de 1919 a agosto de 1921 y la segunda, desde marzo de 1922 hasta junio de 1924. En ella participan artistas dadaístas más los que luego conforman el grupo surrealista y se publican textos esenciales como un fragmento de *Les champs magnétiques*, primera obra netamente surrealista. Sobreviene la ruptura con los dadaístas en busca de una evolución moderna que los sumerge en *la période des sommeils*, bajo el influjo de Robert Desnos. Esta nueva etapa se abre con una nueva publicación. No se trata de la efímera *Surréalisme*, que incluirá a Apollinaire, René Crevel y Pierre Reverdy sino de *La Révolution surrealiste*. La misma se propone como revista mensual, aunque luego pasa a ser trimestral, bisanual y finalmente, anual. La edición completa con los doce

números (que corresponde a lo prometido para los abonados cuando se lanza el primero) abre con una foto de la central surrealista allá por 1925 y luego un texto en verso libre que reza:

Fondé en 1924 par louis aragon/andré breton/pierre naville/et benjamin péret/LA RÉVOLUTION SURREALISTE/sera pendant cinq années/le creuset/dans lequel vont se fondre/les grands thèmes de ce mouvement/très connu et toujours/très mystérieux/le surréalisme/c'est l'incitation/à la vie dangereuse/la sagesse de l'orient/l'engagement politique/la libération sexuelle/l'amour/la femme (La Révolution surréaliste, nº 1, p. 7)

Toda la propuesta de la publicación está resumida allí: cambiar la vida a través de la liberación individual y social de tabúes impuestos por las buenas costumbres occidentales con una exigente ultralógica. La poesía, como medio para experimentar y expresar la verdadera vida (idea que Breton toma de Apollinaire), nos conduce a la conquista de una manera de existir que asuma todos los aspectos de la vida y nos permita explorar lo desconocido, esos otros lugares inaccesibles de otro modo en los que se reúnan el universo y la consciencia humana. Llevando estas experiencias hasta sus últimas consecuencias se lograría la liberación del individuo.

El primer número abre con tres fotos del grupo y una declaración de principios: “*Il faut aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme*” (La Révolution surréaliste, nº1, p.1) El índice a continuación anticipa sueños, crónicas y textos surrealistas por cuatro francos. Una advertencia inicial: el surrealismo no consiste en la exposición de una doctrina, aun cuando aparezcan en esta publicación algunas ideas como puntos de apoyo que de modo alguno prometen que serán desarrolladas posteriormente. Más que una revelación definitiva, la revista ofrece experiencias literarias y la promesa de resultados de investigaciones en un futuro. Junto a un dibujo de un pez, un anuncio, “*Nous sommes à la veille d'une RÉVOLUTION*” y una invitación, “*Vous pouvez y prendre part*” pasando por la recientemente inaugurada oficina de investigaciones surrealistas, en su horario habitual de las 4.30 a las 6.30, la hora de los sueños tardíos. A continuación, un prefacio escrito por Paul Éluard, Roger Vitrac y Jacques-André Boiffard retoma la divisa inicial: no importan más el conocimiento y la inteligencia pues sólo el sueño le concede al hombre su derecho a ser libre. El surrealismo, rompedor de cadenas,

viene a abrirle la puerta del sueño a todos, encrucijada de encantamientos de otras dimensiones, la onírica pero también a los paraísos artificiales del alcohol y otras drogas. En esta revista el lector encontrará la vida pero a través de la mirada de los surrealistas (que duermen pero no sueñan), atenta, por ejemplo, a la magia registrándolo todo como el movimiento de las esferas de ojos ciegos... Esa es la revolución que anuncian a viva voz: si el realismo poda árboles, el surrealismo poda la vida.

El último número, el que se publica en diciembre de 1929 (año en el que ve la luz también el ensayo de Benjamin) y que incluye el segundo manifiesto, el guión de *Le Chien andalou* y algunos artículos sobre la moral y el dinero (desde una óptica declaradamente marxista), hace estallar los desacuerdos internos y se evidencia en una denuncia de los traidores (Desnos, entre ellos) más una celebración de los más fieles a la causa. Nos interesa destacar dos montajes fotográficos que, según Marie-Claire Banquart (1975), traducen la evolución de la revista. En el primer número, los colaboradores iniciales aparecen con los ojos abiertos rodeando a la anarquista Germaine Berton junto a una frase de Baudelaire: “*La femme est l’être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves*” (*La Revolución surrealista*, nº 1, p. 31); en el último, se ve a quienes permanecen aún junto a Breton con los ojos cerrados, rodeando a una figura femenina desnuda pintada por René Magritte, “*Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*” (*La Revolución surrealista*, nº 12, p. 81). Exaltación de la mujer, mas se trata de la misteriosa, distante, inalcanzable.

A partir de 1930, la publicación cambia no solo de título: el surrealismo pasa de ser una revolución en sí para ponerse al servicio de otra revolución mayor. La razón: el disenso entre sus miembros respecto del compromiso del grupo con la revolución comunista a partir del suicidio de Vladimir Maïakovski (cuya despedida se publica en el primer número, donde es considerado poeta revolucionario y proletario no por su dominio de las palabras sino por saber lo que significaba vivir y luchar, escribiendo por la Revolución y el proletariado, pensando en las necesidades de la clase obrera y abriendo la vía para el socialismo: el surrealismo no se escribirá ni se pintará sino que se vivirá, afirma ahora Breton). Mientras las tapas de la anterior publicación incluían una imagen y el sumario de textos que integran la revista, su sucesora solo incluye el título en letras verdes sobre un fondo blanco: la revolución

ante todo está por encima de los egos individuales de los redactores que ponen su pluma a su servicio. Respecto de quienes aparecen en la revista, solo se incluye ahora a artistas adeptos al surrealismo y los poetas se ven relegados frente a los artistas plásticos dándole una nueva dimensión visual y plástica. A diferencia de la precedente donde, luego del prefacio, encontrábamos una encuesta sobre el suicidio como una solución posible (se prometen las respuestas para el número siguiente), *Le Surréalisme ASDLR* abre con una pregunta de corte político: “BUREAU INTERNATIONAL LITTÉRATURE RÉVOLUTIONNAIRE PRIE RÉPONDRE QUESTION SUIVANTE LAQUELLE SERA VOTRE POSITION SI IMPÉRIALISME DÉCLARE GUERRE AUX SOVIETS STOP ADRESSE BOITE POSTALE 650 MOSCOU” (*Le Surréalisme ASDLR*, n° 1, p. 1). Inmediatamente viene la respuesta: “CAMARADES SI IMPÉRIALISME DÉCLARE GUERRE AUX SOVIETS NOTRE POSITION SERA CONFORMÉMENT AUX DIRECTIVES TROISIÈME INTERNATIONALE POSITION DES MEMBRES PARTI COMMUNISTE FRANÇAIS” (*Le Suréalisme ASDLR*, n° 1, p. 1)

El primer texto a continuación es la narración de un sueño de Paul Éluard y se titula, paradójicamente, “Dors”. Recién en la página 41 aparece una declaración de intenciones de la revista: “decididos a hacer uso y abuso de la autoridad que les da la práctica literaria, los abajo firmantes se proponen, por un lado, dar una respuesta actual a la canallada pensante y, por el otro, preparar el desvío definitivo de las fuerzas intelectuales vivas en provecho de la fatalidad revolucionaria” (*Le Surréalisme ASDLR*, n° 1, p. 41).

Los cambios no agradan al público lector que se reduce a un tercio por lo que sus ventas disminuyen notoriamente. La nueva revista no tendría una larga vida. Por problemas de financiamiento y distribución, lanza en mayo de 1933 sus últimos números, cinco y seis, pero también debido a desinteligencias internas (tras el distanciamiento de Aragon, uno de sus colaboradores más fervientes, y del PCF). Cierra también un período para el grupo surrealista, en busca ahora de otros medios que le garanticen mayor difusión.

Inmediatamente son convocados a unirse a un nuevo proyecto, *Minotaure*, que los reunirá con su viejo adversario, Georges Bataille. Podrán expresar allí libremente sus opiniones pero solo una palabra les estará prohibida: “revolución”. Publicación costosa, estará dirigida casi exclusivamente a la burguesía

ilustrada a la que pretendían combatir. En 1934, *Documents 34: interventions surréalistes* expresa el sentimiento antifascista del grupo ante el avance de los regímenes totalitarios: la intención no es ahora establecer un engranaje social natural y necesario para el advenimiento de un surrealismo revolucionario sino una toma de partido ante la necesidad de una acción urgente acerca de los acontecimientos inmediatos para impedir lo que resultaría inevitable.

A modo de conclusión

Algo en lo que coincidirían también Benjamin y Breton, como asimismo Baudelaire, es en el intento de crear un mundo nuevo en el que la acción se convirtiera en la hermana del sueño. A ello aspiró la revolución surrealista. “La última instancia de la inteligencia europea”, como la llamó entusiasta Benjamin, pretendió ganar contacto con el proletariado para derribar la hegemonía burguesa. Intentaron establecer una dialéctica comunicante ente poética y política, que reúna la acción subjetiva con la acción social. Propuesta vanguardista llevada al extremo, su cumplimiento era más que improbable. Una revolución más de aquellas que, desde 1789, fueron sucediéndose sin lograr los objetivos utópicamente planteados, una más cuyo sueño fracasó. A cien años de iniciado el sueño surrealista, “*que reste-t-il de nos beaux rêves?*”, cantaría Trenet.

Referencias bibliográficas

- Breton, A. (Dir.). (1924-). *La Révolution surréaliste*. 1924-1929. 1924/12/01 (A1,N1). Pais: Librairie J. Corti. Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, 4-Z-7919. Recuperado de <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34381250f/date>>
- Breton, A. (1930). Le Surréalisme ASDLR, n°1. SASDLR, n° 1, juillet 1930. Recuperado de <http://melusine-surrealisme.fr/site/Surr_au_service_dela_Rev/Surr_Service_Rev1.htm>.
- Banquart, M.-C. (1975). 1924-1929: Une année mentale. En AAVV, *La Révolution surréaliste - Collection complète* del n°1 al 12 del 1ero diciembre de 1924 al 15 diciembre de 1929. París: Jean-Michel Place. Disponible on line: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34381250f/date>
- Benjamin, W. (1980). *El surrealismo: la última instancia de la inteligencia europea*. Madrid: Taurus.

- Löwy, M. (2007). Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario. *Acta poét.*, 28(1-2), abril/noviembre.
- Naville, P. (1965). *La Révolution et les intellectuels*. París: Gallimard.

EJE III

Diálogos culturales

PARTE I

Literatura argentina en diálogo

Relaciones de la narrativa argentina con el *Nouveau Roman*

Mario Goloboff¹

Parece inconsistente pensar que hacia 1955, que es cuando empieza a ser conocido el *Nouveau Roman* en estas tierras, las literaturas latinoamericana y argentina no estén poniendo seriamente en duda, y por su cuenta, los modos de representación realista en la narrativa. Los trabajos de Macedonio Fernández datan de décadas antes; Borges fue, casi irrefutablemente, el primer lector hispanoamericano del *Ulises* y, como consta, el primer traductor al español de su última página y, sin hablar en poesía de Vicente Huidobro, de César Vallejo y de todo el trabajo de las vanguardias estéticas y literarias, al menos en México y en el Río de la Plata, hacia los 50, están elaborando y hasta publicando sus obras Juan Rulfo (*El llano en llamas* es de 1953 y *Pedro Páramo* de 1955), Juan Carlos Onetti (*La vida breve* es de 1950), Antonio Di Benedetto (*Zama* es de 1956). Es por ello que hablo preferentemente de relaciones, es decir, de coincidencias o de convergencias y no de influencias, concepto antiguo y fuera de lugar literario y estético.

El *Nouveau Roman*, comodidad nominal que designa a escritores disímiles (entre los que se cuentan Michel Butor, Marguerite Duras, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon y otros), aunque unidos por la voluntad común de cuestionar los parámetros del realismo, nace como tal del bautismo impartido por Émile Henriot, quien por primera vez utilizó la expresión “nueva novela” para referirse al grupo en 1957, en su

¹ UNLP. goloboffmario@gmail.com

crónica del diario *Le Monde* sobre *La Jalousie (La celosía)*, de Alain Robbe-Grillet (1957), y *Tropismes (Tropismos)*, de Nathalie Sarraute (1957).

El movimiento tuvo especialmente que ver (y aunque parezca paradójico, por la acusación de puramente “formalistas” que recibieron sus integrantes y cultores) con el nacimiento, en 1941-1942, en la clandestinidad de la ocupación alemana, de las Éditions de Minuit, para publicar el célebre ícono rebelde de aquellos años *Le Silence de la mer (El silencio del mar)*, de quien firmaba con el seudónimo Vercors. En 1948 Jérôme Lindon toma la dirección de las Éditions de Minuit; en 1950 la revista *Critique*, fundada por Georges Bataille, se incorpora a la editorial; en 1951 tres originales rechazados por numerosas editoriales y pertenecientes a un ya no tan joven irlandés que anduvo por París investigando, entre otras, las obras de Marcel Proust y del futuro premio Nobel (en 1969) Samuel Beckett, originales que serán, sucesivamente, *Molloy*, *Malone meurt (Malone muere)* y *L’Innommable (Lo innombrable)*, son aceptados por Éditions de Minuit, las que publicarán ese año *Molloy* y al año siguiente *En attendant Godot (Esperando a Godot)*. Vendrán después la primera novela de Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages (Las gomas)* en 1953 y, entre 1954-1956, el libro de Michel Butor, *Passage de Milan*, otro de Robbe-Grillet, *Le Voyeur (El mirón)*, *Graal filibuste*, de Robert Pinget, y uno nuevo de Butor, *L’Emploi du temps (El empleo del tiempo)*, quien obtendrá en 1957 uno de los premios más importantes de París, el Renaudot, por su gran novela *La Modification (La modificación)*. Es el año también en que, como decía, se utiliza por primera vez la expresión *nouveau roman* y en el cual otro gran escritor que será luego premio Nobel (en 1985), el último francés por el momento, Claude Simon, publica *Le Vent (El viento)*. Marguerite Duras publica, en 1958, *Moderato Cantabile*, un libro singular, calificado por Claude Roy en *Libération* como “*Madame Bovary* reescrito por Béla Bartok”.

Por los mismos años, aunque con casi veinte de anticipación, está publicando Nathalie Sarraute algunas de su grandes obras: en realidad, *Tropismes* había sido publicado antes de la guerra y reeditado ahora, y también y especialmente *Le Planétarium (El planetario)*, en 1959. Esto explica asimismo que, como suele pasar en los movimientos colectivos, muchos de sus miembros nieguen serlo, y que el grado de pertenencia o de adscripción al grupo varíe de autor a autor. Así, por ejemplo, la propia Nathalie Sarraute, en una de las raras entrevistas concedidas a *Le Monde des Livres*, en 1993:

En realidad, mi camino, muy interior, no tenía nada que ver con la exterioridad reivindicada por Robbe-Grillet quien ha sido siempre el más militante. Se ha dicho de todos nosotros que formábamos “la escuela de la mirada”. Equivocadamente se me ha clasificado dentro. Estábamos todos de acuerdo para decir que el personaje, la intriga, eran cosas pasadas de moda. Butor, el más joven de nosotros, acababa de escribir *Passage de Milan*. Simon, Pinget estaban ahí, también ellos. Pero, hablando con propiedad, nosotros no hemos formado jamás un grupo. En realidad, yo sólo me encontré con Claude Simon y Pinget en 1982, en Nueva York. (Pardina, 1993, p. 29).

Lo que sí es claro, como señala Nathalie Sarraute, es que había ciertas coincidencias sobre criterios comunes acerca de lo que significaba escribir ficciones novelescas a mediados del siglo XX. Fue Alain Robbe-Grillet quien los condensó y explicó con bastante claridad en su ensayo *Pour un nouveau roman (Por una nueva novela)*, de 1963. Y especialmente en el capítulo “Sobre ciertas nociones caducas”, en el que aborda respectivamente los temas que constituyen los pilares de la tradición novelesca poco menos que desde sus orígenes: “El personaje”, “La historia”, “El compromiso” y “La forma y el contenido”.

¿Qué es lo que afirma, fundamentalmente, de cada uno de ellos? Sobre el primer tema, la noción de personaje (acerca de la cual, hay que decirlo, nuestro Macedonio Fernández había comenzado a trabajar, al menos, desde 1927), Robbe-Grillet se burla de la crítica que, dice, “reconoce al ‘verdadero’ novelista” por el hecho de que “él ha creado personajes”, así como de la necesidad de que tenga un nombre y apellido, padres, hijos, profesión, es decir, “bastantes particularidades para volverse irremplazable, y bastantes generalidades para volverse universal” (1963, p. 27). Pero sostiene que en la novela moderna, en *La náusea* o en *El extranjero*, así como en *El viaje al fondo de la noche*, no hay estudio de caracteres, mientras que en Kafka se reduce a una inicial, en Beckett cambia de nombre y forma en el curso del mismo relato y en Faulkner dos personas diferentes reciben el mismo nombre. Y concluye: “La novela de personajes pertenece bella y buenamente al pasado, ella caracteriza una época: aquélla que marcaba el apogeo del individuo” (Robbe-Grillet, 1963, p. 28).

Sobre la historia, que también fue para la novela tradicional uno de los pivotes fundamentales, y que debía suceder naturalmente, dice:

Desgraciadamente, aun admitiendo que haya todavía alguna cosa de “natural” en las relaciones del hombre y el mundo, sucede que la escritura, como toda forma de arte, es por el contrario una intervención. Lo que hace la fuerza del novelista es justamente que él inventa, que inventa con toda libertad, sin modelo. El relato moderno tiene esto de destacable: él afirma deliberadamente ese carácter, a tal punto que la invención, la imaginación, se vuelven finalmente el tema del libro. (Robbe-Grillet, 1963, p. 30).

En cuanto al célebre *engagement* sartreano, el compromiso de la literatura, en verdad una noción que tiene poco que ver con la estructura, que es lo que preocupa, y sobre el cual se venía hablando al menos desde Émile Zola, y mucho más insistentemente en las filas de las izquierdas europeas y latinoamericanas, dice que el propio Sartre

que había visto el peligro de esta literatura moralizadora, predicaba una literatura *moral*, que pretendía solamente despertar conciencias políticas planteando los problemas de nuestra sociedad, pero que sabría escapar al espíritu de propaganda restituyendo al lector su libertad. La experiencia ha demostrado que ésta era aún una utopía: desde que aparece la preocupación de significar alguna cosa (alguna cosa exterior al arte) la literatura comienza a recular, a desaparecer. (Robbe-Grillet, 1963, pp. 38-39).

Por eso, respecto de este punto, acaba Robbe-Grillet:

Volvamos a dar, entonces, a la noción de compromiso el único sentido que ella puede tener para nosotros. En lugar de ser de naturaleza política, el compromiso es, para el escritor, la plena conciencia de los problemas actuales de su propio lenguaje, la convicción de su extrema importancia, la voluntad de resolverlos desde el interior. Allí está, para él, la única chance de seguir siendo un artista y, sin duda también, por vía de consecuencia oscura y lejana, de servir un día tal vez para alguna cosa, tal vez, inclusive, a la revolución. (1963, p. 39).

Por último, las otras nociones “caducas” para Robbe-Grillet son las de forma y contenido. Frente a la constante acusación que el grupo recibe de ser “formalista”, dice que provendría de una preocupación muy marcada que tienen por la forma y, en este caso preciso, por la técnica novelística, en detrimento de la historia y de su significación (1963, p.40). Es por otro lado, extraño que esa acusación provenga —subraya— tanto de los amantes de las bellas letras como de los partidarios dogmáticos del realismo socialista. Y esto sucede, aclara, porque ellos están de acuerdo al menos en un punto: “denegar al arte su principal condición de existencia, la libertad” (1963, p. 40). Él sostiene que “es en su forma que reside su sentido, su ‘significación profunda’, es decir, su contenido” (1963, p. 41). Textualmente:

Quando el escritor piensa en una novela, es siempre una escritura lo que antes que nada ocupa su espíritu, y reclama su mano. Tiene en la cabeza movimiento de frases, arquitecturas, un vocabulario, construcciones gramaticales, exactamente como un pintor tiene en la cabeza líneas y colores. Lo que pasará en el libro viene después, como secretado por la escritura misma (Robbe-Grillet, 1963, p. 41).

Uno de los primeros grandes críticos que se ocupó tempranamente de la literatura de Alain Robbe-Grillet fue Roland Barthes, de quien hay por lo menos cuatro trabajos que obran en *Essais critiques (Ensayos críticos)*, de 1963. Son ellos “*Littérature objective*” (“Literatura objetiva”), “*Littérature littérale*” (“Literatura literal”), “*Il n’y a pas d’école Robbe-Grillet*” (“No hay una escuela Robbe-Grillet”) y “*Le point sur Robbe-Grillet ?*” (“¿Balance sobre Robbe-Grillet?”). El primero es de 1954, sobre *Les Gommages*, el segundo es de 1955 sobre *Le Voyeur*, el tercero es de 1958 y habla de las diferencias entre la literatura de Robbe-Grillet y la de Michel Butor, y el cuarto es el prefacio a un libro de Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet (Las novelas de Robbe-Grillet)* (París, Éditions de Minuit, 1963). En todos ellos confirma Barthes su adhesión a la tarea emprendida por el escritor, tendiente a demoler el edificio tradicional de la novela, y destaca los objetivos que acabamos de detallar así como su concreción en la práctica novelística. A lo que agrega su observación sobre un punto fundamental en la descripción del espacio y de las cosas, de la relación que con las cosas mantiene esta literatura y que es la que le valió, entre otros, los títulos de “escuela objetivista” o “de la mirada”.

Sobre este punto, dice Barthes (algo dramáticamente) que Robbe-Grillet “se propone sin duda asesinar el objeto clásico” (1964, p. 32) y, algo más calma y analíticamente, que la primera medida que toma el escritor es la de retirar a los objetos de su función y de nuestra biología; no les deja más que vínculos superficiales de situación y de espacio; les sustrae toda posibilidad de metáfora (cf. Barthes, 1964, p. 33). “Puede y debe el escritor describir un objeto sin reenviarlo a alguna trascendencia humana?” (Barthes, 1964, p. 199), se pregunta más adelante. Para Barthes, pues, el autor aísla a los objetos de la relación que tenemos con ellos, antropológica, en la medida en que su existencia lo es en función de nuestra necesidad o utilidad. Hay, en esta obra, un “rechazo de la significación de los objetos” (Barthes, 1964, p. 101).

Lo que diré a continuación no es para señalar preeminencias, paternidades ni adelantos cronológicos ni precocidades patrioterías sino con el fin de señalar, justamente como dice el título de este trabajo, relaciones, coincidencias, que tanto abundan en el terreno de las prácticas estéticas, más allá de las fronteras artificiales de los hombres.

Desde tiempo atrás, como ya adelanté, algunos de nuestros escritores, formados en otras escuelas filosóficas y preocupados por el agotamiento del género y por su falta de sincronía y acompañamiento de otras revoluciones estéticas, venían trabajando estos conceptos y tratando de llevarlos a la práctica. Macedonio Fernández, en el ataque que llevó desde sus inicios contra la novela realista, contra el paradójico intento de querer representar la realidad en libros que se dicen de ficción, protestaba, al menos desde 1927, “o el Arte está de más, o nada tiene que ver con la Realidad” (1982, p. 260). Y centraba el ataque en uno de los elementos fundamentales del género, como lo hará el *Nouveau Roman*, el personaje:

Fantasía constante quise para mis páginas, y ante lo difícil que es evitar la alucinación de realidad, mácula del arte, he creado el único personaje hasta hoy nacido cuya consistente fantasía es garantía de firme irrealsidad en esta novela indegradable a real: el personaje que no figura, cuya existencia en la novela lo hace fantástico respecto de la novela misma...” (Fernández, 1982, p. 210).

Y en su magno texto de ficción, *Museo de la novela de la Eterna* (publicado póstumamente por primera vez por el Centro Editor de América Latina,

en 1967) nos presenta personajes prestados, desechados, personajes efectivos, personajes frágiles, personajes de fin de capítulo, es decir, seriamente a pesar de su fino humor, puras funciones de personaje y no entidades que se parecerían a las personas humanas.

Macedonio trabajó otros campos del relato realista y se expidió también contra lo que llamaba “la falacia del asunto”, es decir, de la historia. Aunque en este tema las mayores enseñanzas las recibimos a través de los cuentos de Borges, cuyos narradores no conocen nunca la historia que cuentan de manera directa, nunca testimonian sobre ella, dudan permanentemente de su veracidad, la enfrentan a otras versiones: “Hay tal vez otra clave” (“Bouvard y Pécuchet”; 1972, p. 262) suele decir, o “...yo entiendo que los hechos ocurrieron de otra manera” (“Abenjacán” ; 1972, p. 605), “Otros refieren de otro modo la historia” (“Parábola del palacio”; 1972, p. 802), “El caso me lo refirieron en Texas, pero había acontecido en otro estado” (“El etnógrafo”; 1972, p. 989), “En Junín o en Tapalqué refieren la historia” (“El cautivo”; 1972, p.788), “Un vecino de Morón me refirió el caso...” (“El estupor”; 1972, p.1127), etcétera, es decir, todas son referencias, decires, comentarios, rumores que le restan veracidad y hasta le restan entidad porque lo que interesa no es contar la verdad de los hechos sino cómo se construye un relato: “La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios”, nos dice al final de “Emma Zunz” (1972, p. 568), luego de haber armado una relación de hechos absolutamente apócrifa, fingida.

También Jorge Luis Borges, por lo menos en una de las notas más antiguas que yo registro, un Prólogo al libro de Carlos M. Grümberg, *Mester de Judería*, de 1940, ya había escrito respecto de las ideas de contenido y forma:

Hay escritores a quienes les importa la forma; a otros, lo que una mala pero inevitable metáfora llama el fondo. Ejemplo de formalistas es Góngora y también el improvisador de almacén, que admite cualquier verso que (más o menos) cuente unas ocho sílabas... Las páginas cabales burlan esa distinción habitual; en ellas la forma es el fondo, y viceversa (1975, p. 78).

Así como más adelante, en el “Prólogo” a *Elogio de la sombra* (1969) sostuvo:

En estas páginas conviven, creo que sin discordia, las formas de la prosa y del verso. Podría invocar antecedentes ilustres —el *De Consolatione* de Boecio, los cuentos de Chaucer, el *Libro de las Mil y una Noches*—; prefiero declarar que esas divergencias me parecen accidentales y que desearía que este libro fuera leído como un libro de versos. Un volumen, en sí, no es un hecho estético, es un objeto físico entre otros; el hecho estético sólo puede ocurrir cuando lo escriben o lo leen. Es común afirmar que el verso libre no es otra cosa que un simulacro tipográfico; pienso que en esa afirmación acecha un error. Más allá de su ritmo, la forma tipográfica del versículo sirve para anunciar al lector que la emoción poética, no la información o el razonamiento, es lo que está esperándolo” (1974, p. 975).

Es la misma idea que, respecto de los géneros, tiene Borges:

Todas las piezas que componen este volumen póstumo pertenecen a un género que podríamos definir como de imaginación razonada, pero los géneros no son otra cosa que comodidades o rótulos, y ni siquiera sabemos con certidumbre si el universo es un espécimen de la literatura fantástica o del realismo (1975, p. 51)².

En cuanto a la práctica textual, yo mismo afirmaba en 1978, en mi *Leer Borges*, analizando su libro de relatos, *El libro de arena* (1975), y especialmente cuentos como “El disco”, “El espejo y la máscara”, “*Undr*”, el propio cuento que da título al volumen, “El libro de arena”, que en ese libro “se reelabora la antigua búsqueda: la de la reducción, el rescate, el reencuentro de una palabra mágica, de una palabra-música, de una palabra que, simultáneamente, sea fondo y forma” (Goloboff, 1978, p. 152). Y efectivamente, en una entrevista que le efectuara César Fernández Moreno para la desaparecida revista *Mundo Nuevo*, sostuvo Borges:

J.L.B.: Actualmente yo creo que el sonido es muy importante en el verso, más importante que las ideas. // C.F.M.: Bueno, usted ha dado una vuelta completa sobre Unamuno. // J.L.B.: Pero es evidente. Si no hay tantas ideas.

² La cita corresponde al “Prólogo” a *La muerte y su traje* (1961), de Santiago Davobe.

// C.F.M.: Tampoco hay tantos sonidos. // J.L.B : Sí, pero ¿no hay música, caramba? Creo que la música es importante, también (1967, p. 13).

Hacia 1947, un poeta singular, que militó en las últimas huestes del surrealismo argentino, Alberto Vanasco, publica su primera novela, *Sin embargo Juan vivía*, en cuya segunda página se lee: “Cuando llegues (a las diez menos cuarto) te encontrarás con la muerte de tu hermana, con varios policías y las primeras páginas de la novela” (Vanasco, 1967, p. 2). Leemos en ella un relato policial (si no le afectara el anacronismo, diría “a lo Robbe-Grillet”) contado preponderantemente en esa segunda persona, en un casi permanente tiempo futuro, y en cuanto a la intriga, o a la historia, nunca se sabe bien quién es el culpable.

Otro autor notablemente vecino del *Nouveau Roman* es Antonio Di Benedetto. Entre otros, la profesora y crítica mendocina Marta Elena Castellino ha señalado recientemente:

De esta intención de narrar a través del ojo de una cámara, de manera objetiva, sucesos totalmente cotidianos, dan cuenta dos relatos de Di Benedetto publicados en 1958: “El abandono y la pasividad” y “Declinación y ángel”, que da título al libro, y con matices, reaparecerá en algunos pasajes de su obra posterior (2006).

Y de ésta, destaca especialmente la novela *Los suicidas*.

En un reportaje concedido pocos días antes de su muerte, el gran escritor mendocino, aclaró bastante su relación, de la que siempre se habló, con el *Nouveau Roman*³. Decía “Mi acreedor en materia literaria, después de Dostoievsky y Pirandello, es Ionesco. Influyó en mí sin conseguir que lo imite”. “¿Por qué influyó en usted?”, le preguntan. Y responde:

Porque representa la absurdidad que es la suma potencia del que nos gobierna a todos los que estamos vivos. Conocí a Ionesco en un viaje en barco. Representó allí una comedia que inventó espontáneamente, anudándose una servilleta para imitar a un conejo. En ese viaje me leyó *El rey se muere*.

³ Todas las citas que siguen sobre el reportaje a Di Benedetto fueron extraídas de Urien Berri (1986, p. 6).

El entrevistador le dice: “Creí que la polémica fue con Robbe-Grillet”. Y él agrega:

Años después, una amiga que vivía en Francia le sopló a Robbe-Grillet que había un escritor argentino que era cultor del *Nouveau Roman*, pero que no era conocido porque no había traducciones. Luego lo conocí en Berlín en una reunión con motivo del cine. Dijo que me conocía de nombre, pero que quería conocer mi obra. Me citó en su habitación y le presenté *Declinación y ángel*, que tenía la virtud de ser un texto bilingüe, en inglés castellano. No leía muy bien inglés, pero encontró un párrafo del tipo del *Nouveau Roman*. Agregó, con toda bondad, que no era un mérito, porque esas teorías se habían difundido mucho. Quizás era casualidad, dijo. // Le expliqué que algo así había ocurrido, porque de chico viví en un pueblo en cuyo cine se proyectaban películas mudas, y películas como *La quimera del oro* habrían influido en mí.

Y termina afirmando, no se sabe si seriamente o con un buen dejo de ironía:

También le dije que otra influencia en mi objetivismo fue una situación en un tren donde traté de interesarle a una mujer y especulé con gestos y miradas para que ella se fijara en mí. Fue un romance con la mirada, para excluir al probable marido que estaba allí. Pero no tuve influencias conscientes del *Nouveau Roman*.

De dos grandes transformadores de la novela contemporánea argentina, Julio Cortázar y Manuel Puig, es difícil probar sus contactos con el *Nouveau Roman*. Cortázar, evidentemente los conocía, los había leído, y de tanto en tanto se refiere a ellos. Hay, por ejemplo, numerosas menciones a “el libro de Butor”, mencionado cinco o seis veces en *62 Modelo para armar*, hasta que al fin, luego de una lluvia en que se moja, lo deja abandonado en un portal. Pero sus textos más innovadores, y especialmente *Rayuela*, parecen tener más contactos con las búsquedas surrealistas (que tuvieron siempre un gran ascendiente en Cortázar), y con las macedonianas, que con las del objetivismo francés.

En Manuel Puig es también difícil para mí revelar esos contactos. El entramado de Puig es muy complejo; por añadidura, oculta sus lecturas y subraya su origen cinematográfico, pero no tanto el europeo sino el norteamericano

y mexicano, y además en su obra, a pesar de destruir formas tradicionales, especialmente en el procedimiento narrativo y el lenguaje, las historias, los héroes y heroínas guardan un peso mayor.

Haroldo Conti, en cambio, sin declamar grandes rupturas, las realiza en un campo cercano al del *Nouveau Roman*. Al achicar la dimensión de la aventura, al hacerla intrascendente, casi insignificante, el moroso desenvolvimiento de sus narraciones, la humildad del tono, su anunciada falta de originalidad y de grandeza temática en historias que “no significan un carajo para nadie, [son] un montoncito de verdadera tristeza” (Conti, 1971, p. 33), muestran un modo muy especial de aproximación a la materia narrativa. Una insatisfacción que acompaña las idas y vueltas de “héroes” cuyas vidas no son heroicas, ni ejemplares, ni típicas, ni siquiera importantes: hombres que no tienen nada que contar, como no sea la historia de algún otro; tipos que pueden cruzar la calle o no, torcer para cualquier lado; gente que “va y viene en un tiempo que jamás se consume” (Conti, 1971, p. 186).

Finalmente, cómo no referirme a Juan José Saer, quien, además de su propia producción ficticia, escribió sobre el *Nouveau Roman* valiosos trabajos que figuran en su libro *El concepto de ficción*⁴. Desde la primera vez que lo leí, creo que no antes que en *El limonero real*, me deslumbró esa historia minúscula, sencilla, esas vidas que no “cuentan” para nada, ese mismo material temático, cuya delgadez se justifica sólo como un pretexto para poder hacer hablar la lengua, para volver una y cien veces sobre la misma imagen, verla desde todos los ángulos, percibirla, tratar de percibirla, disolverla, en fin, y recomponer luego la historia como si nada hubiese pasado, porque de hecho nada ha pasado, salvo (¡salvo!) el texto: el texto que, en Saer, es la materia y es la anécdota, el texto y su fantástico espesor.

Su obra, también es cierto y así lo quiso él, es una auténtica “unidad de lugar”: las mismas gentes; el mismo espacio del río, de Santa Fe, de la región; un tiempo único que es el de la repetición y la memoria.

Estos elementos han llevado a la crítica a emparentar hasta la exageración su literatura con la del *Nouveau Roman* francés; de igual modo podrían vincularla con Marcel Proust o con Cesare Pavese. Como me

⁴ Ver especialmente “La novela” y “Notas sobre el Nouveau Roman”.

comentó Robbe-Grillet en la última visita que hizo a Buenos Aires, en una entrevista que publicó parcialmente el suplemento cultural Ñ, ellos se habrían sentido orgullosos si tal adhesión se hubiese confirmado:

Por momentos, yo reconozco influencias que son, algunas veces, incluso guiñadas de ojo. Por ejemplo, en el principio de *Cicatrices*, de Saer, hay gente que discute sobre el sentimiento de los celos, se habla de Otelo y de si él era o no celoso y cómo funcionaban sus celos. Usted sabe, en Saer siempre hay discusiones. Y el héroe de Saer que reaparece en todas sus novelas, Tomatis, dice: “¡No! Otelo no era celoso; estrangular a su mujer no es un reflejo de celos. Nosotros sabemos hoy que un celoso es alguien que cuenta los bananos, en su plantación, y que observa la sombra de un poste...”. Es raro, porque esa novela [*Cicatrices*] es de una época en que *La jalousie* [*La celosía*] todavía en Francia era muy poco leída. Que un joven en Santa Fe la conociera era bastante enternecedor [*Cicatrices*, subrayo, es de 1969].

Saer había leído tempranamente a los autores del *Nouveau Roman*, como había leído a William Faulkner desde mediados de los años 50 (*Mientras yo agonizo* creo fue su primera lectura del norteamericano. Y admiraba la escritura de algunos de ellos; especialmente, y con razón, la de Claude Simon, el mayor de todos, en quien veía una efectiva síntesis de Faulkner y del movimiento francés. Pero, por otro lado, había trazado su propio camino, aún antes de que el *Nouveau Roman* se difundiera, en una de esas coincidencias que abundan en la literatura. Él había llegado a una personal observación del paisaje, de los objetos, de los hechos, de los seres y de los personajes, y del enigma mismo de la percepción, por el camino de su propia respiración poética.

El principio, ampliamente desarrollado por Iuri Tinianov y los formalistas rusos, según el cual lo que cuenta ante todo en los contactos exteriores de los textos es “la serie literaria” misma, parece hallar en estos dos conjuntos una demostración efectiva. Y si ello fuese verdaderamente así, sus mejores frutos residirían en conducir a una búsqueda enriquecedora de los lazos que vinculan dos culturas contemporáneas.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1964). *Essais critiques*. París: Éditions du Seuil.
Borges, J. L. (1967). Harto de los laberintos. *Mundo Nuevo*, 18.

- Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1975). *Prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- Castellino, M. E. (2006). Di Benedetto y los lazos secretos de su escritura. *Los Andes*, 7 de octubre.
- Conti, H. (1971). *En vida*. Barcelona: Barral Editores.
- Fernández, M. (1982) [1927]. *Museo de la novela de la eterna*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Goloboff, M. (1978). *Leer Borges*. Buenos Aires: Huemul.
- Pardina, M. (1993) Un entretien avec Nathalie Sarraute. *Le Monde des Livres*, 28 de febrero, p. 29.
- Robbe-Grillet, A. (1963). *Pour un nouveau roman*. París: Les Éditions de Minuit.
- Saer, J. J. (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- Urien Berri, J. (1986). Antonio Di Benedetto, el autor de la espera. *La Nación*, 19 de octubre, p. 6.
- Vanasco, A. (1967). *Sin embargo Juan vivía*. Buenos Aires: Sudamericana.

La zona francesa en *El pasado*, de Alan Pauls

Estela Blarduni¹

Escritor, traductor, docente y crítico de arte, Alan Pauls, considerado por Ricardo Piglia y Roberto Bolaños como uno de los más importantes narradores argentinos contemporáneos, recibió en 2003 el Premio Herralde por su novela *El pasado*.

En una entrevista a propósito de esta, señaló explícitamente cierta filiación con Borges al considerarlo “un gran maestro de la lectura que da a los escritores herramientas para manejar la cultura con cierto atrevimiento”. El procedimiento de apropiación desprejuiciada, de recreación lúcida que incorpora voces y estrategias y las hace circular en una poética personal, de juego de citas, de parodia, de incrustaciones intertextuales diversas –a menudo fragmentarias o disruptivas con referencia a una tradición o a determinados paradigmas– ha sido, fundamentalmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, una característica de la literatura rioplatense. En *El pasado*, se hace evidente en especial en la alusión a la literatura y a la cultura francesa, como parte de una experiencia a partir de la cual se localizan, se recortan y se exponen ciertos motivos, determinadas formas de sensibilidad, e ideas sobre el tiempo, el arte y el amor que constituyen el universo textual de la novela.

El relato se centra en la relación amorosa de Rímini y Sofía, más exactamente trata la experiencia del derrumbe amoroso, de la post-pasión, ya que interesa menos describir la combustión del sentimiento que sus ruinas. Ambos personajes deciden separarse tras doce años de ser la pareja cuasi perfecta. En la vida de Rímini, tres mujeres: Vera, Carmen y Nancy, suceden a

¹ UNLP - IdIHCS (CONICET) eblarduni@gmail.com

Sofía, quien, sin embargo, retorna insistente, fantasmal, como si de la pasión agotada persistieran ciertos núcleos inaccesibles a un duelo definitivo.

Stendhal y Proust

A propósito de la temática de la novela, en la que se multiplican los tópicos referidos a la pasión amorosa con sus variantes y matices: los celos, la traición, la culpa, el deseo..., Pauls se ha manifestado lector devoto de Stendhal y de Proust.

De las novelas de Stendhal, seguramente ha incidido en su obra la imperiosa búsqueda de felicidad y amor de sus héroes, su compulsión a acumular la mayor cantidad de instantes dichosos, también sus arrebatos y debates internos en una sociedad con frecuencia hostil, las máscaras que a menudo imponen a sus sentimientos y los secretos que guardan, pero fundamentalmente en *El pasado* se hacen evidentes las observaciones analíticas sobre el sentimiento, que adquieren especial relevancia en el Stendhal ensayista de *De l'amour*, con apartados referidos a las diferentes etapas que recorre un enamorado: la admiración, la incertidumbre, la indiferencia, la cólera, los celos, la esperanza, el gran mundo, las desgracias... Así, como Stendhal sostiene que el nacimiento del amor acaece de un modo accidental e inopinado: "*L'amour est comme la fièvre, il naît et s'éteint sans que la volonté y ait la moindre part*" (1993 [1822], p. 12); la tercera persona del narrador en *El pasado* esboza un concepto semejante a propósito del amor reciente entre Rímmini y Carmen: "el enamoramiento es un colapso fortuito, un suceso tan acuciado por el tiempo y el espacio como un accidente de tránsito, cuya hora y lugar es decisión del azar, nunca de la voluntad de los protagonistas" (Pauls, 2010 [2003], p. 207). También como en Stendhal, se emplea una frase de carácter impersonal que pretende la validez de una fórmula universal; dicho procedimiento se reitera en Pauls para aludir a las situaciones de ruptura: "es en las separaciones, con la baja de la marea del amor, cuando sale a la luz, como un lecho de caracoles filosos, la lógica de fuerzas que el amor disimulaba" (2010 [2003], p. 61), y vuelve a repetirse en frases referidas a la felicidad (2010 [2003], p. 186), al amor y el deseo contrariados (2010 [2003], p. 357), o a la conducta de los celosos (2010 [2003], pp. 93-94).

Pero en la novela, ya desde el título y en el empleo frecuente de una prosa cuidada, de frases largas que acumulan incidentales y subordinadas, se hace

más evidente el diálogo con *À la recherche du temps perdu*, y por supuesto también con el Proust que ha pasado por el tamiz de la literatura francesa de las últimas décadas y por escritores rioplatenses como Juan José Saer.

Si en *La Recherche* y en *El pasado* tienen especial gravitación los signos referidos al amor, ellos están influidos tanto por los signos de carácter social –más específicamente mundanos, según la denominación de Deleuze (1995, p. 30) a propósito de Proust– que permiten una contextualización, como por los que aluden al paso del tiempo y sus efectos sobre los seres, los objetos y la memoria. También en las dos obras son importantes los signos del arte, que aparecen ligados en filigrana a los del sentimiento amoroso, y como en sobre-impresión ineludible en ambos, los signos que evocan la enfermedad y la muerte.

En los dos escritores el amor-pasión es por esencia contradictorio: fuente de exaltación y placer como de sufrimiento y mentira, se halla ligado a los celos, a la ausencia y el olvido. Proust señalaba además el carácter subjetivo de las relaciones amorosas: Swann apenas conoce a Odette, la considera de una belleza vulgar, pero luego, al identificarla con la Céfora de un fresco de Botticelli, proyecta en ella la sensualidad que le despierta el arte. Este carácter supletorio de las cualidades atribuidas imaginariamente al ser amado se repite en los sucesivos amores de Marcel y emparenta a Proust con Stendhal, quien alude al febril ensueño del enamorado en su famoso concepto de la “cristalización”, ilustrado con la rama arrojada a una mina de sal en Salzburgo que, durante el invierno, en poco tiempo se cubre de cristales.

La relación amorosa de Rímini y Sofía se halla asimismo fuertemente ligada al arte, específicamente a la obra del pintor Riltse, cuyo nombre es anagrama de Elstir, el ideal del artista que Marcel conoce en la playa de Balbec. La referencia está presente, se trata solo de un punto de partida. El relato se inicia con una carta –la primera de la serie que compulsivamente escribe Sofía cuando “el amor limitaba la validez de las palabras y los gestos en vivo” (Pauls, 2010 [2003], p. 21)– donde le comunica a Rímini la muerte de Jeremy Riltse, el artista que ambos “adoraban”. Desde las carpetas escolares donde pegaban figuras de sus primeras obras, hasta el reencuentro final, Riltse está presente en las distintas etapas de la pasión. Así como en Proust la Sonata y el Septeto de Vinteuil, para Swann y Marcel respectivamente, evocan a la persona amada, una reversibilidad semejante aparece con respecto a Riltse en la pareja de Sofía y Rímini.

No se trata de un pintor impresionista como el que habría inspirado el personaje de Elstir: creador del *Sick Art*, una suerte de *body art*, el imaginario Riltse, artista maldito, –“mezcla un poco vulgar entre Bacon y Orlan” (“Una entrevista...”, 2008)– se enferma a propósito, se extirpa las partes afectadas de su cuerpo y las presenta como obra de arte. Las líneas conceptuales de su movimiento aparecen en la serie de borradores bajo el nombre de “Historia clínica”; *Uña con hongo, Próstata, Vejiga, Recto, Afta, Herpes, Placa, Agujero postizo* son algunos de los títulos que ejemplifican la relación del arte con el cuerpo y sus patologías. Un capítulo redactado a la manera de las biografías de artistas, que coteja diversos documentos y datos sobre el autor, concluye con un relato paródico de aventuras y peripecias inesperadas para ilustrar la trayectoria de la última obra del pintor que va a parar a manos del argentino publicista marido de Nancy. Como al pasar, varias alusiones a la literatura francesa: a Proust, cuando una joven prostituta vietnamita descubre en una playa de Cannes “una banda de mujeres jóvenes que comparten un almuerzo bajo el sol” y regresa “amparada por la corte de muchachas en flor a la que acaba de incorporarse” (Pauls, 2010 [2003], p. 412); a Baudelaire, en el nombre de una agencia de acompañantes, *Luxe, calme et volupté* (Pauls, 2010 [2003], p. 412); a Balzac, en referencia al cuadro de Riltse como *chef d’œuvre inconnu* del arte de nuestro tiempo.

Pero además la historia del pintor implica la de su amor trágico con Pierre Gilles, personaje que, convertido en productor de Cine Pornográfico, recita versos de Éluard (Pauls, 2010 [2003], p. 371) y del Apollinaire de *Calligrammes* (Pauls, 2010 [2003], pp. 306-307) en sus entrevistas públicas. La relación recorre un periplo tortuoso de abandono, automutilación, reencuentros y separaciones. Pauls comenta en una entrevista: “quería que el amor de Riltse y de Pierre Gilles funcionara dentro de *El pasado* como *Un amor de Swann*” (Beccacece, 2003). Si la historia de Swann, alter ego y modelo de Marcel, aparece dentro de *La Recherche* como una *mise en abîme* de la totalidad de la obra, del mismo modo la de Riltse en *El pasado* se torna una clave estética de la poética del relato y “su frenesí de autodegradación corporal es una especie de réplica a escala orgánica, del calvario pasional de Rímimi y Sofía” (Schettini, 2003).

No casualmente, una frase que pronuncia Sofía: “Somos una obra de arte” (Pauls, 2010 [2003], p. 58) señala el inicio de la decisión de separación

y el de un recorrido en el que la experiencia amorosa, aparentemente extinguida, no deja de asociarse a lo patológico en un tiempo absolutamente exagerado, saturado, centrifugado, que nunca da lugar a la percepción del tiempo en estado puro como hacia el final de *La Recherche*, en que héroe y narrador se unen y el éxtasis de la memoria funde pasado y presente.

Para Rímini, “atravesar el cambio de era geológica” (Pauls, 2010 [2003], p. 128), que implica la extinción de un amor de doce años, conlleva el intento de una amnesia voluntaria que anule todo lo que evoque el pasado; sin embargo, los signos del mundo sensible, como en Proust la magdalena sumergida en la taza de té, el campanario, las baldosas desiguales, la servilleta almidonada, o el ruido de la cuchara, lo remiten a la intensidad de una experiencia en el choque de dos magnitudes de tiempo:

alzaba de pronto los ojos y descubría y se llevaba por delante un cartel con el nombre de un bar, el afiche de una marca de ropa, la boca de una estación de subte, la portada de un libro exhibido en una mesa en la vereda... y sentía que de la mano de uno solo de esos signos banales un bloque entero de pasado, surgiendo de la noche sin aviso, hacía crujir su alma con una violencia brutal, como si fuera a partirla en dos. (Pauls, 2010 [2003], p. 128).

La asociación entre amor y enfermedad se intensifica progresivamente en el relato; así como Swann pensaba de su amor por Odette que “*n’était plus opérable*” (Proust, 1988, 303), Rímini, quien emplea el oxímoron “dulce veneno” (Pauls, 2010 [2003], p. 208) y “estocada de amor” (Pauls, 2010 [2003], p. 209) para referirse a la pasión naciente, se propone “extirpar” (Pauls, 2010 [2003], p. 96) a Sofía de su vida. Y si bien ella padece algunas manifestaciones físicas de estados patológicos, en Rímini éstos se patentizan crecientemente, a medida que sus experiencias amorosas y el erotismo exacerbado se suceden: con Vera se hace adicto a la cocaína, que se torna tan imprescindible para cumplir con su trabajo de traductor como la excitación inducida por la lectura de *Les onze mille verges* de Apollinaire, parodia surrealista de Sade; con Carmen es víctima de lo que denomina su “Alzheimer lingüístico”, que le hace olvidar los idiomas que conocía; separado de ella y sin poder ver a su hijo, cae en el abandono y la abulia crecientes. Recuperado físicamente por un instructor, ofrece a Nancy, a quien desprecia por su “perseverancia

en la bajeza” (Pauls, 2010 [2003], p. 430), su disponibilidad para el coito frenético y, en un razonamiento que juega con los conceptos de la santidad en la perversión del Sartre de *Saint Genet*, dice: “*estar ahí*”, “como los santos que besan una llaga (...) para contemplar la desnudez de su alma seca (...), del horror puro” (Pauls, 2010 [2003], pp. 430-431). A menudo llora, sufre desmayos y adolece de una suerte de inercia que va *in crescendo*, al punto que, finalmente, acepta con impasible docilidad una nueva vida junto a Sofía: pareciera una suerte de alma en pena como la otra Rímimi, Francesca, del Círculo de los lujuriosos del Infierno de Dante, condenada a flotar con su amado arrastrada por el viento.

Roland Barthes

En la novela hay preponderantemente alusiones a dos Barthes: el que se ocupó del lenguaje que surge en torno al amor, en *Fragments d'un discours amoureux* y el que alude a la muerte a propósito de la fotografía, en *La Chambre claire*, obra precedida por el Seminario sobre Proust y la fotografía.

El hábito de Sofía de comunicar mediante mensajes o cartas lo que no ha podido expresar personalmente continúa durante los años de separación. A pesar de las variantes, persiste una exigencia imperiosa: ambos deberían revisar las fotos de su pasado y decidir cómo repartirlas. Este doble intento genera de parte de Rímimi un doble rechazo: ignorar los mensajes de Sofía y no acceder a su petición.

Son varias las figuras de la Tópica amorosa descrita por Barthes que aparecen en *El pasado* (Gradiva, Dedicatoria, Informante...). Me interesa citar dos fragmentos que aluden a la carta: “*comme désir, la lettre d'amour attend sa réponse; elle enjoint implicitement à l'autre de répondre, faute de quoi son image s'altère, devient autre*” (Pauls, 2010 [2003], p. 189); “La comprensión es un don que exige respuesta. Si no produce alguna forma de intercambio se extingue sin remedio, y cuando se extingue, en el mismo suelo donde antes florecía la tolerancia, nace la dureza seca y árida de la guerra” (Pauls, 2010 [2003], pp. 96-97). De algún modo ambas frases sintetizan parte del largo periplo que recorren Rímimi y Sofía.

Por otra parte, Rímimi quien rechaza repetidamente revisar las fotografías de ambos que atesora Sofía, durante un viaje a Brasil, en una feria de libros, descubre un ejemplar con la biografía de Caique de Souza Dantas, un

actor muerto prematuramente de sida que la pareja había frecuentado. En una de las fotos que contiene el libro, se descubre cerca del actor junto a Sofía, ambos mirando a la cámara. Dolorosamente lo acecha una certidumbre: “la evidencia de *no haber muerto con él*, con ellos, con Caique,... pero también con ese Rímini y esa Sofía que habían quedado impresos en la foto interior, momificados para siempre” (Pauls, 2010 [2003], p. 252). Comprende entonces su negativa y su aversión a ser fotografiado con otros. Si Barthes asocia la fotografía con la muerte y considera que su efecto no es el de restituir el pasado, sino testimoniar lo que ha sido: “Ça-a-été” (1980, p. 120), en la novela se alude ese concepto con el agregado de la experiencia subjetiva: “miraba una foto y no decía: Esto que miro sucedió; decía: Esto que miro sucedió y ha muerto y yo he sobrevivido” (Pauls, 2010 [2003], p. 252).

El reencuentro y Adela H

Cuando finalmente Sofía y Rímini vuelven a estar juntos, el hecho de que éste comience a clasificar espontáneamente el álbum que contiene las imágenes de ambos es para ella la prueba inobjetable de que ha recuperado la salud, ha vuelto a recordar, luego de tantos años de haber considerado “que todas sus posibilidades de sobrevivir dependían de su capacidad de olvidar” (Pauls, 2010 [2003], p. 536).

La importancia del recuerdo del pasado signa la cuarta y última parte del relato. La alusión a Proust se refuerza particularmente cuando Sofía, rememorando a Marcel con Albertine, llama a Rímini: “mi Prisionero” (Pauls, 2010 [2003], p. 508). Ella ha fundado una sociedad de Mujeres que Aman Demasiado, cuya sede se llama Adela H.; Rímini, único varón en las reuniones, oye constantemente las expresiones: “archivo, capital mnémico, administración del pasado” (Pauls, 2010 [2003], p. 538), así como el giro: “*hacerles una memoria a los hombres*” (Pauls, 2010 [2003], p. 538), empleado por Sofía.

Las referencias literarias y artísticas relacionadas con enamoradas sufridas abandonadas por los hombres se suceden en el acto de inauguración del Adela H.: hay una Pentésilea declamando su pasión por Aquiles, pero además una mujer que escenifica a Cocteau “recitando un pasaje de *La voz humana*, o más bien vociferándolo al tubo de teléfono que sostenía a la altura de sus ojos, como si fuera la cabeza cortada del hombre que una vez más la había abandonado” (Pauls, 2010 [2003], p. 545).

La alusión a la obra de Cocteau, sin mencionarla, había aparecido antes en la evocación de Rímimi de un monólogo que había presenciado en soledad cuando niño, durante una excursión escolar en la que su maestra, la señorita Sanz, hablaba ante un teléfono público. Descripta como “su primera epifanía erótica”, las palabras que escuchó decir a la señorita Sanz sumida en llanto, sintetizaban el drama de Cocteau.

Pero fundamentalmente en la última parte de la novela es definitoria la alusión a Adela H., Adèle Hugo, la menor de las hijas de Victor Hugo, cuya historia se vio opacada por la muerte trágica de su hermana Léopoldine. Se parte de “*L’Histoire d’Adèle H.*” (1975), de François Truffaut. La película está inspirada en los hechos reales, referidos por Adèle en el *Diario* que escribe a partir del exilio de la familia en Guernesy, donde conoce al amor de su vida y detonante de sus desequilibrios mentales: el oficial de la marina británica Albert Pinson. Durante diez años Adèle sigue obsesivamente al hombre que antaño le había propuesto matrimonio y que luego la había rechazado e ignorado. Su loco peregrinaje la lleva hasta Halifax, en Nueva Escocia y a Barbados, sin que la familia conozca su paradero. Cambiando sucesivamente de identidades y cayendo finalmente en la locura, concluye su vida internada en un hospital psiquiátrico.

Las escenas de la película que en una de sus primeras salidas Sofía y Rímimi habían visto juntos, son descriptas pormenorizadamente. No es la primera vez que se menciona el cine relacionado con la historia de amor de ambos²¹, pero el caso Adela H., presente en el inicio y en el final de su relación, figura claramente como otra *mise en abîme* de su propia historia que, por otra parte, concluye con una lógica que reniega del realismo e instala a ambos en un universo suprarreal.

A diferencia de la trilogía posterior: *Historia del llanto* (2007), *Historia del pelo* (2010) e *Historia del dinero* (2013), autoficciones que sondean la sociedad argentina de los setenta, *El pasado* fue escrita desde una postura intimista y extrema, centrada en el amor como absoluto, “quizá el secreto de la repercusión que tuvo es que se trata de una novela anacrónica, extemporánea. Trae a colación valores o imaginarios románticos que no están demasiado en

²¹ Se menciona a Cassavettes, “El amor es un torrente continuo”, y la escena de los techos de la catedral de “Rocco y sus hermanos” de Luchino Visconti.

circulación hoy” (Dema, 2009), decía Pauls en una entrevista. Podemos relacionar este concepto con el del anacronismo en Barthes, que en el prefacio a *Cómo vivir juntos* Pauls describe como verdadero arte del *contratiempo*:

introduce lo viejo en lo nuevo según una lógica de espiral, enemiga de sucesiones, relevos, progresos, haciéndolo volver, paradójicamente, en una posición *original* y al mismo tiempo “corta” el tejido homogéneo del presente con una intrusión inesperada, inyectándole la dosis de discontinuidad necesaria para impedir que “prenda”, cuaje, se imponga como puro presente (Pauls, 2010 [2003], p. 20).

Tal, creo, es el efecto que él mismo logra en *El pasado* al dialogar con la literatura y la cultura francesas en un logrado arte del *contratiempo*.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. París: Seuil.
- Barthes, R. (1980). *La Chambre claire. Note sur la photographie*. París: Gallimard - Seuil.
- Beccacece, H. (2003). Estrategias del amor que no cesa. *La Nación*, 30 de noviembre. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/549916-estrategias-del-amor-que-no-cesa>
- Castillo, M. (2008). Una novela es un territorio. *Manos a la obra*, 17 de abril de 2008. Recuperado de <http://jmarconsusescribanias.blogspot.com.ar/2008/04/una-novela-es-un-territorio.html>
- Deleuze, G. (1995). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Dema, V. (2009). Alan Pauls: “el amor está muerto desde el minuto uno”. *La Nación*, 22 de junio. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1140344-alan-pauls-el-amor-esta-enfermo-desde-el-minuto-uno>
- Fresán, R. (2011). El oficio del escritor con Alan Pauls. *Casa Amèrica Catalunya*, 4 de julio de 2011. Recuperado de <http://americat.barcelona/es/el-oficio-de-escritor-con-alan-pauls>
- Pauls, A. (2005). Prefacio. En R. Barthes, *Cómo vivir juntos* (pp. 9-21). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Pauls, A. (2010) [2003]. *El pasado*. Barcelona: Anagrama.
- Proust, M. (1988). *Du côté de chez Swann*. París: Gallimard.
- Sartre, J-P. (2003). *Saint Genet, comediante y mártir*. Buenos Aires: Losada.

- Schettini, A. (2003). Algo muy personal. *Página 12*, 7 de diciembre
Recuperado de [https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/
libros/10-838-2003-12-11.html](https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-838-2003-12-11.html)
- Stendhal (1993) [1822]. *De l'amour*. París: Flammarion.

Las *poupées* de Alejandra Pizarnik

Ludmila Barbero¹

En *La condesa sangrienta* los cuerpos femeninos son contruidos como muñecas. Las víctimas de la condesa y ella misma son autómatas, cercanas en su caracterización a la “virgen de hierro”, la máquina homicida predilecta por la *sonámbula vestida de blanco*.² En el trabajo de Bellmer (1933-1935) la conexión entre estos juguetes infantiles erotizados y el sadismo es marcada. Hal Foster en su libro *Belleza compulsiva* (2008) ubica a las muñecas bellmerianas en la zona siniestra del movimiento surrealista. La insistencia, la compulsión en volver a poner en escena el episodio traumático del desmembramiento corporal a través de los cuerpos femeninos que construye, para reproducirlo, es decir, para infligir castigos corporales a estos cuerpos sin vida, tiene mucho en común con el potencial signifiicante de la repetición de las muñecas en *La condesa sangrienta* y en buena parte de la obra de Alejandra Pizarnik, en la que estas figuras tienen una presencia casi ubicua.

Para Foster (2008), las *poupées* resumen el surrealismo como él lo delinea, focalizando en sus aspectos ominosos: “(...) confusiones siniestras entre figuras animadas e inanimadas, intersecciones ambivalentes entre formas asociadas a la castración y a los fetiches, repeticiones compulsivas de escenas eróticas y traumáticas, difíciles entramados de sadismo y masoquismo, de deseo, disfunción y muerte” (2008, p. 177). Se trata de imágenes que construyen cuerpos desmembrados y erotizados, que participan de escenas que aúnan juegos inocentes y agresiones sadomasoquistas. Esta polivalencia y

¹ Universidad de Buenos Aires ILH- CONICET. ludmilabarbero@gmail.com

² Desarrollamos esta hipótesis en el artículo Barbero (2018).

liminalidad de las *poupées*, también señalada por su “origen” o inspiración en la ópera *Les contes d’Hoffmann* de Offenbach basada en *El hombre de arena*, remite, para Foster, al *punctum* de lo siniestro. La lectura de este crítico conecta al surrealismo y al gótico revisitado, en tanto que ilumina este *punctum*-puente que los comunica.

Si bien Bellmer indaga obsesivamente este tema durante toda su vida a través de otras modalidades artísticas: acuarelas, dibujos, grabados, etc., las *poupées* “escultóricas”, construidas con madera, metal, pedazos de yeso y juntas esféricas son dos.

Bellmer realiza su primera muñeca en 1933. La creación tiene aproximadamente un metro de altura. Está hecha de papel maché y yeso sobre un esqueleto de madera y metal. Las cabezas y extremidades desmontables le permiten a Bellmer crear poses y combinaciones misteriosas, fotografiadas habitualmente en sobrios interiores. Muchas de las fotos de la primera muñeca son enviadas a Breton a través de la prima del artista de la que estaba enamorado, Ursula Naguschewski. A los surrealistas les interesó mucho el trabajo de Bellmer y publicaron algunas de las fotos en el número de *Minotaure* de diciembre de 1934-1935, bajo el título de “Variaciones sobre una menor articulada”.

En la segunda muñeca, incorpora un avance técnico: la junta esférica (de Cardano), que le permite otorgar un aspecto realista y mayores posibilidades de manipulación a la autómatas. Saca más de 100 fotos de esta creación, en interiores claustrofóbicos y en escenarios exteriores que reenvían a los bosques encantados de los cuentos de hadas alemanes. Las imágenes tienen fuertes connotaciones sexuales, sádicas, y hacen pensar en violaciones, enfermedades y desmesuradas agresiones físicas sobre los cuerpos en escena.

Inicialmente, no encontrábamos un registro explícito de que Pizarnik hubiera conocido la obra de Bellmer, a pesar de que sus obras confluyen fuertemente en el tratamiento de las muñecas. Dos vías hipotéticas de confluencia real eran: las ilustraciones de Bellmer en textos de erótica, como *L’histoire de l’oeil* de Bataille, y *Le jardin des supplices* de Mirbeau. Pero no se ha podido comprobar que Pizarnik fuera propietaria de ejemplares de alguno de estos libros. Con respecto a Bataille, en un artículo previo hemos indagado la influencia de este autor sobre Pizarnik, ejercida directamente y a través de

la narrativa de Valentine Penrose³. Posteriormente, entre los manuscritos de Pizarnik ubicados en la biblioteca Firestone de Princeton hemos encontrado materiales que tornan casi ineludible la constatación de una vinculación tangible entre estos autores. Se trata del texto titulado “*Les poupées*” que va acompañado por fotografías de muñecas cuya cercanía con el trabajo de Bellmer es tan evidente que es incluso señalada en el índice de la colección. Por su importancia en este análisis y por tratarse de un texto inédito, lo transcribimos a continuación:

Caja 7, carpeta 2:

“Les poupées”

“-Mi muñeca tiene sombra propia.

_La mía, recuerdos coloreados.

La mirada de la muñeca se ubicaba entre el silencio y la palabra.

Las muñecas de A. tienen ojos de todos los colores.

Tienen cabellos de pelos de cabra del Tibet, de piel de astrabán natural o, sobre todo, cabellos auténticos de mujer, es decir de alguna loca suicidada. Las muñecas que llevan esas cabelleras trágicas alumbran lo corazones más extenuados.”

[A continuación hay cuatro fotos de muñecas].

“Así termina mi cuento:

Las muñecas que llevan esas cabelleras trágicas (1) alumbran los corazones más extenuados

De locas suicidadas.”

Estas muñecas son ubicadas en un umbral: tienen sombra propia, recuerdos coloreados, y poseen una mirada. Y esa mirada se sitúa entre el silencio y la palabra. Es decir, las muñecas podrían eventualmente responder. Tienen algo del orden del aura: la capacidad de devolver la mirada. Pero en esa mirada fija, vacía, llenable con todo aquello que el manipulador desee adjudicarles, hay

³ “Barbero, Ludmila (2017): “Erotismo e infancia en *La condesa sangrienta* de Pizarnik y *Le procès de Gilles de Rais* de Bataille”. En evaluación. *Acta Literaria*. ISSN 0717-6848.

una indecidibilidad: son no-vivas, pero no están muertas. Como el vampiro. Como Báthory. Pizarnik y Bellmer, fabrican muñecas monstruosas para hablar de una otredad inadmisible ubicada en el seno del ser humano: una otredad siniestra en tanto implica el reconocimiento de lo familiar que se vuelve extraño, del doble que habita en el corazón de sí mismo. Otro elemento que recarga esta monstruosidad de lo humano-artificial es el hecho de estar conformadas por fragmentos de mujeres reales que aportan rasgos a la identidad de las muñecas: “Las muñecas que llevan esas cabelleras trágicas (De locas suicidadas) alumbran los corazones más extenuados”. Y esta última frase recibe la resonancia de la repetición porque figura dos veces, y en su segunda aparición marca el final del “cuento”. Además, el recurso a la nota al pie refuerza el movimiento de transmisión de propiedades de las antiguas portadoras de las cabelleras a sus inanimadas receptoras: el “(1)” señala un hiato, una elipsis que va a ser llenada al final del texto. Pero a la vez, por contigüidad, leemos “Los corazones más extenuados... de locas suicidadas”. Otro aspecto interesante es el participio: “suicidadas”, y no “suicidas”. ¿Este participio indica que son mujeres que efectivamente han cometido suicidio? ¿O será que un participio tan anómalo, que señala una agencia, está allí para dar cuenta de que *han sido suicidadas* por otro? Aquí entonces, nuevamente, pero con otro matiz que problematiza el concepto de voluntad, vemos cómo las locas suicidadas ya eran, en cierta medida, muñecas. También el participio fraguado puede ser leído como un galicismo (del francés *suicidéés*) en el que resuenan las lecturas francófonas de Pizarnik (Bataille, Penrose, Éluard-Bellmer) y el hecho de que el título del manuscrito está en francés.

Las fotos de *poupées* que Pizarnik intercala en este texto, entre el relato y la repetición de su final, son claroscurotas, muestran una cama o camas con sábanas desordenadas. En la primera hay miembros desencajados, en la segunda una muñeca con un agujero en el centro de su cuerpo sobre una cama, en las otras vislumbramos formas mucho menos delimitadas, más caóticas.

Bellmer tiene toda una sección de su producción fotográfica de imágenes infantiles con escenas montadas sobre camas. Camas con sábanas revueltas, muñecas adornadas con elementos propios de la edad madura, escenarios que remiten a la sexualidad y a la violación. Pizarnik hace otro tanto en sus cuatro imágenes de *poupées*. Pero sólo una de estas fotos presenta a un personaje que puede indudablemente ser catalogado como muñeca. Se trata, no de

una muñeca articulada, con miembros protuberantes como las bellmerianas, sino del clásico juguete infantil, pero con una peculiaridad: un agujero⁴ en el centro del cuerpo: el lugar de la grieta, del vacío. Consideramos que en esta muñeca no datada hay fuertes ecos o al menos una gran afinidad con la muñeca de Monsieur Ochs que ronda y acecha la narrativa de *62 Modelo para armar* y que aparece asociada tanto a una inocencia infantil interrumpida violentamente (el episodio de la muñeca que la niña violada quiebra) como al sadismo de la condesa Báthory, encarnación magistral de esa “inocencia” sádica y homicida (la asesina sonámbula).

Hay otros dos textos de Pizarnik (uno inédito y otro publicado) en los que las muñecas son construidas a partir de elementos que nos remiten a la poética bellmeriana. Se trata de “Aprendizaje” y de “Me gustaría que usaras largavistas”. Reproducimos el primero a continuación:

–Admire solo la ejecución de los muñecos– dijo.

Cuanto más los miraba, más fuerte era mi certidumbre de que nunca formularía, en mis poemas, signos iguales o parecidos a los que emitían esos muñecos. Y en verdad, ¿cómo comparar una paciente serie de pequeños actos con el impulso desenfrenado de la materia verbal errante?

–Ya no hay más nombres– dije a la loca.

–Si se queda unos años en el hospicio le enseñaré a hacer muñecos como estos– dijo.

¿Acaso es nada la vida? ¿Por qué conceder tanto tiempo a tan inútil aprendizaje?

–No quiero quedarme– dije –de lo que se llama la locura, he oído hablar, como todo el mundo, pero no hasta querer estar loca.

Se señaló a sí misma.

–No *la* abandone. No *la* deje sola.

Empezó a llorar. Entró el médico. La señalé a ella y dije:

– Lo he dado todo y ahora me dejan sola.

Así aprendí como se hace un muñeco. Pero ustedes admiren sólo la ejecución de los muñecos. (Pizarnik, 2014, p. 58).

⁴ Este agujero está marcando el lugar donde solía haber un pequeño dispositivo a partir del cual se escucharía la grabación de un llanto.

Acá vemos cómo se hallan en estrecha relación los muñecos como representación corporal y de sujetos con una puesta en escena del desequilibrio psíquico. Es la loca la que tiene la capacidad no sólo de hacer sino de enseñar a hacer estos muñecos. Estos muñecos per-versionan la infancia como espacio de un aprendizaje, porque lo que la loca enseña es a hacer un muñeco de sí misma, a construirse como muñeca. La duplicidad del yo también es marcada: ella y la loca aparecen disociadas al principio pero muy rápidamente los rasgos y frases atribuidas a cada una se solapan, y pasan a ser imágenes especulares.

En “Me gustaría que usaras largavistas y me vieras venir velozmente”, hay dos personajes que dialogan: Jeff y la protagonista.

Me gustaría que usaras largavistas y me vieras venir velozmente y dijeras a tus amigos: “una aventurera desconocida viene montada en una bicicleta.

Así va a ser –dijo Jeff

-y si se dan cuenta?

-Y qué? No me gusta mentir. Soy desprolijo. Tengo los mis dedos están siempre manchados de tinta, robo las monedas que caen del abrigo de mi papá, le hice un agujero entre las piernas a la muñeca de mi hermana y le perforé la cabeza y le inyecté agua para verla mear. Pero prometo obedecerte en todo pero jamás ayudaré a fabricar ese impecable producto de la conciencia llamado mentira.

-Jeff

La amada

Quise decirle que me besara. Pero algo bajo ardió en mí y lo golpeé con un ramo de lilas.

-Quiero besarte. Dijo sonriendo.

Apareció un agente de policía que me arrebató las lilas y las pisoteó.

-Nunca pensás en el destino – dijo el policía.

Miré su cara.

Un querubín no un agente de policía.

28:

Tenés un olor perfume como si hubieras estado pintando los labios de mil muñecas – dije.

Querubín juntó mis manos con las de Jeff.

Si no se besan inmediatamente, los confino en la prisión perpetua por desfalco desacato desobediencia a la autoridad los ángeles.

Tras de vacilar un poco nos besamos.

Me pareció maravilloso.

-Qué piensan ser cuando crezcan – dijo querubín.

-Volatinero y mimo –dijo Jeff.

- Equilibrista, ferianta, ecuyère, titiritera –dije.

Sobre la hierba del jardín del oeste encarnamos una leyenda infantil. Con Jeff nos adentramos en el mediodía que brillaba tan dulcemente como el espejo de la dama de la Licorne. Así nos

Nos entregamos a nuestro amor y al encanto del doble y a la confusión del sujeto y del objeto.

Así

Fue nuestro querido amor

Entregamos al hechizo del doble. (pp. 26-27)

Jeff es una suerte de Bellmer: “Mis dedos están siempre manchados de tinta, robo las monedas que caen del abrigo de mi papá, le hice un agujero entre las piernas a la muñeca de mi hermana y le perforé la cabeza y le inyecté agua para verla mear”. Y luego la protagonista señala: “Tenés un ~~olor~~ perfume como si hubieras estado pintando los labios de mil muñecas”. Se trata de una pequeña pieza teatral, o diálogo, entre dos niños que podríamos catalogar de “perverso-polimorfos”. Ambos tienen una sexualidad –desconocida- a flor de piel: “(La amada) Quise decirle que me besara. Pero algo bajo ardió en mí y lo golpeé con un ramo de lilas”. Sexualidad asociada a violencia y a muerte (el ramo de lilas).

En 62 *Modelo para armar* (1968) se da una conjunción de elementos que rondan reiterativamente la narrativa de modo compulsivo. Cortázar pone en primer plano la vinculación de estas muñecas con el erotismo y el mal. Recuperemos brevemente de dónde provienen las *poupées* de Cortázar y cómo se recargan simbólicamente a lo largo del texto. Monsieur Ochs fabrica unas muñecas muy especiales, que tienen en el interior (recordemos la foto de la muñeca con un agujero) unos extraños regalos para las niñas curiosas. Aparentemente uno de estos regalos provoca un escándalo que hace que Monsieur Ochs vaya a juicio y sea privado de la posibilidad de continuar

fabricando estas muñecas. En un momento dado Monsieur Ochs, que conoce a toda la *crew* de personajes de la novela, le regala a Juan una de sus creaciones. Él se la obsequia a Tell, que por algún secreto designio decide enviársela por correo a Hélène en París, la amada imposible de Juan. Cuando esta última viola a la niña Celia, luego de darle asilo en su casa, la víctima destroza a la muñeca, configurando un símbolo que la representa tanto a ella como a su victimaria. Su victimaria es sutilmente conectada a la figura de Báthory, y, en la escena de la violación, esta conexión se torna explícita: leemos en paralelo la descripción poética y onírica de la violencia ejecutada por Hélène y al mismo tiempo la escena en la que Juan y Tell ingresan a la habitación del Hotel de Hungría donde Frau Marta seduce y vampiriza a una inglesita. Asimismo, no podemos dejar de percibir la conexión entre el nombre del fabricante de muñecas y el pseudónimo que utilizaba Bataille para escribir erótica: Lord Auch (disfraz lingüístico que exhibe una interjección de goce sexual). Recordemos que Bellmer ilustra relatos eróticos de Bataille como *Madame Edwarda* y *L'histoire de l'oeil*. La narrativa cortazariana se ocupa de cerrar un círculo con los elementos que estamos vinculando aquí, porque insiste y persiste en enfatizar la *correspondencia* entre la condesa y las muñecas. Y esta correspondencia pone en primer plano algunas preguntas centrales para pensar el deseo, la configuración de las mujeres y el deseo femenino en la literatura surrealista y post-surrealista, las corporalidades abyectas y las afinidades entre la infancia, el erotismo y la muerte.

Hay muchos puntos que conectan *62 Modelo para armar* con la imagen de lo femenino construida por los autores del núcleo duro del surrealismo e incluso por aquella que subyace a las monstruosidades bellmerianas. Bellmer, más allá del potencial sublimatorio que pudieran tener sus criaturas y de su posible identificación con ellas, encontraba fascinación en la violencia ejercida sobre el cuerpo femenino. Su deleite por la narrativa batailleana nos confirma en esta línea de pensamiento. Además, las muñecas no dejan de ser representaciones de la mujer-niña. Sobre este punto cabe citar a Xavière Gauthier:

La mujer-niño es tal vez el mito más característico de la visión que el hombre tiene sobre la mujer. ¿Qué sueño más masculino, más viril, más dominante, que mantener a la mujer en una dependencia completa, que la encierra en su frivolidad, su ignorancia, su despreocupación y su

irresponsabilidad, que hace de ella un juguete inocente y frágil, que la condena a la inacción y la impotencia? La mujer-niño, ese pequeño ser “instintivo” y delicioso” (1976, pp. 149-150).

La narrativa cortazariana se ocupa de poner sobre la mesa y sugerir las conexiones entre las muñecas, el sadismo de la condesa y la conflictividad del deseo sexual femenino. Y estas vinculaciones conectan directamente con el trabajo de Pizarnik, porque en él las configuraciones de sujetos femeninos deseantes están frecuentemente asociadas a un erotismo sacrificial (como en el caso de *La condesa sangrienta*), o a ciertas perversiones infantiles (las *poupées*).

Las muñecas en la obra pizarnikiana señalan, como ningún otro tópico, un punto clave en la representación de las mujeres en relación con el deseo. Vemos allí ciertos corrimientos respecto de una cosmovisión androcéntrica y misógina de raigambre surrealista que ubica a la mujer como objeto, y esos corrimientos no pasan sólo por una mostración desasosegada del conflicto. Los vemos en la muñeca a la que le “despunta el sexo” en *Los poseídos entre lilas*, que caga encima de uno de los protagonistas; en la muñeca que abre y cierra los ojos en “A tiempo y no”, cuya silente participación en la narrativa posee un eficaz espesor dramático; en la condesa, que desgarrar-desarma a sus víctimas como si fueran muñecas.

Ya Melanie Nicholson, en su trabajo “Bellmer’s Argentine Doll”, señala una diferencia en la perspectiva ideológica y experiencial subyacente a la construcción de las muñecas en Bellmer y Pizarnik: mientras en Bellmer se trata de un modo de poner en evidencia los oscuros laberintos del deseo, para Pizarnik ellas representarían un doloroso descentramiento y desarticulación del yo. Si bien no acordamos completamente en su planteo, sí pensamos que las muñecas pizarnikianas son encarnaciones fragmentarias del yo, en un nivel mucho más fuerte que en Bellmer, donde la escisión entre muñeca y manipulador nunca se cuestiona.

Para concluir, la escritura pizarnikiana presenta cruces con un autor olvidado dentro de la corriente surrealista, como lo es Hans Bellmer, y con la obra cortazariana en un aspecto que no ha sido tan analizado, como la configuración de estas “máquinas ciegas”, mujeres-niñas artificiales, que por su potencial significativo nos obligan a preguntarnos, como las madres de las niñas de 62, *Modelo para armar*, qué hay adentro, o como la hija de Nadja en la novela de Breton: “ce qu’il y a derrière les yeux” (1964, p. 102).

Referencias bibliográficas

- Aira, C. (1998). *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Barbero, L. (2018). Belle comme un rêve de pierre: *La Condesa Sangrienta* como reescritura de cuentos de hadas. *Revista Anclajes*, 22(1).
- Breton, A. (1964). *Nadja*. París: Gallimard.
- Cortázar, J. (1983). *62 Modelo para armar*. México D.F.: Ixtlan.
- Depetris, C. (2008). *Aporética de la muerte. Estudio crítico sobre la obra de Alejandra Pizarnik*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid- Colección Estudios.
- Foster, H. (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Gauthier, X. (1976). *Surrealismo y sexualidad*. Buenos Aires: Corregidor.
- Nicholson, M. (2008). Bellmer's Argentine Doll: Alejandra Pizarnik and the Disarticulation of the Self, *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 32(1). URL: <http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1669>
- Pizarnik, A. (2014). Aprendizaje. *Prosa Completa*. Barcelona: Lumen.
- Pizarnik, A. (2014). Les poupées. Me gustaría que usaras largavistas. Aprendizaje. En *Pizarnik Papers. Biblioteca Fireston ("Rare books and Manuscripts")*. Princeton: Universidad de Princeton.
- Taylor, S. (2000). *Hans Bellmer: The anatomy of anxiety*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology (MIT).

Música y tiempo en Boris Vian y Julio Cortázar

Ana María Peña¹

¿Quién recuerda lo que es un cronopio? Optemos por una definición que el propio Cortázar encontraría plausible: aquel ser que va por el mundo buscando a sus iguales, descubriendo relaciones insospechadas entre los hechos y las cosas. O aquel otro merecedor de la alegría que transmite Louis Armstrong. Alguien capaz de ir más allá de la realidad. ¿Y no es acaso el jazz la puesta en práctica de lo imaginado a partir de la realidad de una partitura?

La anomalía como norma, la refutación sistemática, o la certeza, como el propio Boris Vian escribe en el prefacio de *La espuma de los días*, de que “[...] Sólo existen dos cosas: el amor en todas sus manifestaciones [...] y la música de Nueva Orleans o de Duke Ellington. El resto debería desaparecer [...]”. Ese resto es todo lo que Vian se encarga de denunciar: la enfermedad y la muerte, el trabajo, la religión absurda y vacía, el fanatismo ideológico.

El jazz es un equivalente del surrealismo. Y tanto el escritor francés como el argentino fueron amantes del jazz, del surrealismo, de la locura que ofrecía París a los jóvenes escritores. Y en el jazz encontraron esa autonomía del universo inventado, propuesta por la patafísica y experimentada, aun inconscientemente, por los cronopios. Refiere el escritor argentino que el jazz le enseñó cierto swing que está en su estilo e intenta expresar en sus cuentos, con la misma espontaneidad e improvisación de un cronopio. (Prego, 1985).

¹ UNS panamaria60@gmail.com

Teniendo en cuenta la riqueza polifónica de ambas obras, nuestra reflexión se encuadrará en un denominador común que contribuye a aproximarlas: la fusión música-literatura y el carácter flexible del flujo temporal.

Fusión música-literatura

L'écume des jours es una novela alucinante –tan tierna como feroz– donde lo real reemplaza lo posible y lo inverosímil pierde su sentido. Sostenidos por el virtuosismo del lenguaje, interactúan seres humanos atípicos –oscilantes entre el sadismo y la ingenuidad– con animales y objetos incongruentes; música de jazz y sensualidad; espacio y tiempo supra reales.

Aunque no todos los personajes estén directamente vinculados a la música, todos ellos, con su bagaje de incoherencias, son esenciales para la construcción de esta novela musical, en la que el jazz no ocupa un lugar importante en la historia, pero sí en la vida de Colin.

Colin busca crear un mundo donde la música reine sobre el trabajo y la imaginación determine la realidad. En su relación con Chloé: «Êtes-vous *arrangée par Ellington?*» (p.35), el jazz domina el amor. Sin él, Chloé no existiría. Hasta sus actos íntimos están atravesados por su presencia sutil. Cuando Chloé «*applique sa tempe sur la joue de Colin*» (p.36) la palabra *tempe* puede reemplazarse por *tempo* y *joue* acepta una interpretación musical. Sus corazones laten al ritmo del *boogie*; la pareja se erotiza cuando escucha cualquier tema ellingtoniano; los deseos de los personajes se revelan a través de la música.

Colin prefiere el *blues* Chloé; Colin ama a Chloé. ¿Amor brujo o jazz intimista? Poco importa. Lo esencial es que Colin pueda tararear la primera en la calle Sidney y abrazar a la segunda en la avenida Armstrong. Lo esencial es que ambas, la música y la mujer de su vida sean etéreas, púdicas, impúdicas, inexplicables. Lo esencial es que esta muchacha aérea, de formas sensuales y doradas, se identifique con la melancólica cadencia erótica del *blues* negro, tal como opina Cortijo Talavera (2002): “Malos presagios y notas discordantes oscurecen su ritmo [...], es un reflejo del canto desesperado del blues negro [...]” (p. 68).

Chloé y Chloé. Jazz y literatura. Ellington y Vian.

En la primera parte, el tema de Ellington se repite como un leitmotiv. Colin mordisquea la cabellera de Chloé y murmura: «*–C'est exactement vous* » (p.

38). Su amor parece entonces más espiritual, pero también será más trágico. No olvidemos que «[...] *le jazz, même lorsqu'il est joyeux, plonge ses racines dans l'esclavage, le malheur, les tortures et la mort*» (Pestureau, 1997, pp. 61-114).

Nicolás es el enlace entre la *haute cuisine* y la danza del *biglemoi*; el ratón participa del *swing*; la alcoba adquiere -con la música de Ellington- la redondez de los senos de Chloé; el *pianoctail* busca amalgamar música y placer sensorial y los monólogos de Colin semejan solos de trompeta.

Chic y Alice representan temas abstractos explorados por la música y la literatura: la obsesión incontrolable de Chic por la obra de Jean Sol Partre y, por ende, el amor inaccesible de Alice por Chic, que los conducirá a la muerte.

Pero la música -y no solo el jazz- está siempre presente, desde el repiqueteo de los rayos de sol en los grifos -que hace bailar a los ratones- hasta el ejemplo más claro del mencionado *pianoctail* que, al combinar directa y explícitamente la música con el alcohol, las notas con los ingredientes, proporciona un placer doble y sinestésico: «[...] ça *donne un cocktail gris perle et vert menthe, avec un goût de poivre et de fumée*» (p. 128), que aúna, al deleite del oído, el del paladar y el de la vista.

Al final de la narración, la situación placentera desemboca en una asfixiante angustia y Colin visita al anticuario para vender el *pianoctail*: «[...] *il pleurerait de grosses larmes elliptiques et souples [...] La musique [...] ressortait filtrée et [...] lui ressemblait beaucoup plus à Chloé [...]*» (p. 127). El jazz, a partir de ese momento, desaparece del relato.

El perseguidor contrapone dos mundos -lo que se proyecta en dos miradas sobre el tiempo: uno medido, objetivo, por el ritmo marcado con continuidad métrica -representado por Bruno, crítico de jazz- y el otro vivido, psicológico, por los ritmos melódicos, individuales, incontrolables que se desarrollan sobre el ritmo fundamental -ilustrado por el saxofonista Carter.

El elemento improvisador y liberador del jazz emerge en el ritmo del cuento e influye en lo que tiene de huidizo y rupturista. Los atraviesa a todos, los descoloca, los hace moverse de diferentes maneras, altera la percepción uniforme de las cosas. “Leer *El perseguidor* es penetrar en la literatura sonora, sombría y sórdida del universo noctámbulo con aroma a tabaco, soledad y cierta desesperanza conformista”- reflexiona Álvarez Barriga. (1980, Prólogo).

Johnny es un visionario cuyas vivencias, intrínsecamente relacionadas con el jazz, le permiten acceder al tiempo flotante de la música. “Las estaciones

(del *métro*) son los minutos, [...] es ese tiempo de ustedes, de ahora, pero yo sé que hay otro [...]” (Cortázar, p. 89). El cuento adopta la forma del tema y sus variaciones, que lo acerca a recursos propios de la música: “Cuando la marquesa habla, uno se pregunta si el estilo de Dizzy no se le ha pegado al idioma” (p. 95).

Bruno intenta explicarse y explicarnos lo que le sucede al pobre negro tocado por los dioses: nos hace conocer el vuelo vertiginoso de ese insecto que, apenas toca la luz, cae aparatosamente. Es él quien regula el discurso literario; moraliza sobre las desviaciones de Johnny; moldea el tiempo de la narración; hasta evalúa la estética del jazz. ¿Cómo conjugar la simpleza del crítico con la brillantez torturada del trompetista?

Tenemos así la sensación de estar mirando por una ventana el transcurrir de una vida desorbitada. Sin embargo, sobre esta asfixiante coacción irrumpe el artista; el que padece sed de infinito; el que persigue algo más allá de lo contingente; el creador irreverente. El elemento melódico del jazz elevado sobre el territorio armónico de Bruno. De acuerdo con Georges Perec: “[...] la coacción es lo que permite la libertad, la libertad es lo que surge de la coacción; más estable es el modelo y más la desviación se impone” (2015, pp. 134-139). Y el jazz es la puerta hacia la libertad. El momento de poder entrar entre las grietas del tiempo.

De ahí ese impulso vital que lo ilumina y le permite alcanzar fugazmente el absoluto, escaparse de la racionalidad. Carter sabe que -sucedidos los raptos musicales -está “solo como ese gato y mucho más solo porque yo lo sé y él no” (p. 130).

Flujo temporal

Si privilegiamos el tema de la temporalidad, en *L'écume des jours*, al tiempo metódico de la primera parte –con referencias precisas y quiebres poco significativos– le sucede el tiempo alterado, incorporado al deterioro integral del desenlace.

Al principio, la progresión de la intriga es lineal; el pasado, inexistente; el narrador, poco visible. La trayectoria de Colin evoluciona entre dos polos: la casa y el deseo, cuyo destinatario es siempre Chloé. En el interior de esos límites se libera la imaginación, pero permanecen estables las referencias exteriores. Colin está vacío de recuerdos, ignora el devenir del tiempo, el mal, el

sufrimiento de los demás; la muerte sucede como un hecho trivial y ridículo. “*Le temps apparaît sans surprise et sans piège, sans arrière-plan et, si je puis dire, sans arrière-pensée*” (Baude, 1979, p. 90)

A partir del casamiento Chloé-Colin, “*nous verrons que l’espace est en même temps un espace temporel et que le temps va se désagréger avec l’espace en se spatialisant*” (Beigbeder, 2013). El espacio se transforma en mortal y el tiempo en una potencia trágica que rompe vínculos, conduce a Chloé a la muerte y genera en Colin pobreza y necesidad de trabajo: “*Son pick up ne marchait plus, [...] il fallait maintenant le remonter; [...] et ça le fatiguait.*” (p. 149). Sin proyectos que inauguren un tiempo nuevo, el porvenir se les impone forzosa y trágicamente. Las referencias espacio-temporales se confunden. Están entonces reducidos a vivir hacia atrás y a recordar el antes: “*Si je n’avais pas épousé Colin, j’aimerais tellement que ce soit toi qui vives avec lui*” (p. 114). Beigbeder (2013) compara el tiempo del texto, a medida que este avanza, con una *madeleine*.

La inestabilidad espacial y la desarmonía de Colin con el tiempo posibilitan el envejecimiento de los personajes cuando la situación lo exige, como sucede con Nicolás. El tiempo mágico demuestra el efecto destructor del tiempo real y el deterioro del tiempo meteorológico: “*Dans la journée, le nénuphar lui prêtait la belle couleur de sa peau, mais pendant son sommeil, [...] les taches rouges de ses joues revenaient*” (p. 149). Adherimos a Baude (1979) cuando dice: “*Le présent est double : il est instantané, mais en même temps témoin et symptôme de la dégradation permanente*” (p. 101). “*Nous sommes dans l’univers de la fissure et de la fragmentation*” (p. 106).

El impulso vital y la luminosidad se ensombrecen en un encuentro forzado con las múltiples figuras de la muerte, hasta finalizar en el cementerio. El deseo y el paraíso cultural del jazz, convertidos en espera inquietante y putrefacción. Así lo manifiesta Cortijo Talavera: (2002) “[...] nace recreando un mundo brillante y luminoso y acaba en el relente de las aguas estancadas de las ciénagas de *Song of the Swamp*” (p. 74).

En *El perseguidor*, Carter manifiesta: “[...] yo meto la música en el tiempo cuando toco” (p. 85), con lo que subraya que la música es una forma de temporalidad. Está también presente ese poder mágico de modificar las dimensiones espacio-temporales, pero el tiempo sin relojes –en simbiosis con la música– emana exclusivamente de las elucubraciones del saxofonista y

señala la intromisión de otra realidad, tocada por la temporalidad propia de los mitos: “[...] La música me sacaba del tiempo [...] hacia otro diferente. En realidad [...] creo que nos metía en ese tiempo... que no tiene que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así” (p. 83).

El “esto ya lo toqué mañana”, precedido por “esto lo estoy tocando mañana” (p. 80) o el “pensar un cuarto de hora en un minuto y medio” (p. 89), marcan momentos en que el tiempo histórico se dispara hacia otro de dimensión inclasificable –por efectos de la droga o las extravagancias de su genio– que le abren la puerta hacia la otredad: delira con urnas que anticipan su muerte y que nos recuerdan las figuras funestas de la novela francesa.

La elasticidad temporal se acentúa en los episodios del ascensor, del concierto *Amorous* en Nueva York –que podríamos considerar “epifánico”– (Dalmau, 2015, pp. 298-309) y del *métro* de París, cuando su mente se escapa de su memoria y siente una superposición de tiempos diferentes, que quiebran los esquemas temporales. “El *swing* garantiza la pluralidad de ritmos mediante una relación especial con el tiempo” –comenta Álvarez Barriga en el prólogo– (1980) “Johnny encarna a la perfección la esencia del swing, ya que constantemente quiere saltar encima de la sombra de su sentido temporal”.

Una noche de borrachera, clímax del relato, Johnny Carter desvaloriza el libro de Bruno, en un diálogo que Miguel Dalmau considera un auténtico “*tour de force*” (2015, pp. 298-309): “Pero Bruno, de lo que te has olvidado es de mí (p. 128)... Johnny de aquí y Johnny de allá... y yo me preguntaba ¿pero éste soy yo?” (p. 131).

Bruno advierte que Carter no es el victimario, el perseguido, sino el perseguidor, en tanto él es “ese hombre que solo puede vivir de prestado” (p. 118). “[...] lo envidio a ese Johnny del otro lado, sin que nadie sepa qué es exactamente ese otro lado” (p. 96) “[...] encubre otra cosa... lo único que debería importarme, quizá porque es lo único que a él le importa” (p. 100). Al borde del delirio, Johnny se adentra en la persecución de un ideal de perfección artística que se le vuelve imposible y concluye con su muerte. El deseo se antepone al placer y lo frustra: “Toda la vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera, Bruno [...]. Una nada, una rajita...” (p. 131).

En cuanto al tiempo interno, se contrae o se dilata de acuerdo con las emociones. De ahí la impresión de estatismo de la primera parte, con predominio

de recuerdos del pasado; o la necesidad de abreviarlo al escaso lapso de un rato: “Hace un rato que no nos veíamos, un mes por lo menos” (p. 78). O de extenderlo: “No sé cuántos siglos han pasado” (p. 121) cuando muere la hija de Johnny, que marca para el músico el comienzo del final.

Para nosotros, lectores, no es nada difícil intuir que acaso el perseguidor no sea Johnny ni tampoco Charlie Parker, sino Cortázar. Es él quien percibe la miseria del ser humano en la de Carter. Quien a fuerza de fumarse sus porros es capaz de contraer o dilatar el tiempo. Quien se para en una esquina a ver pasar lo que piensa pero es angustiosamente impotente de pensar lo que ve. Es él quien al tiempo de los relojes le opone el tiempo interior, el del ocio... Él quien se pregunta cómo pueden pensarse quince minutos en minuto y medio y hasta es capaz de vivirlo.

Como conclusión, observamos que en *L'écume des jours* la música – instalada en una dimensión evidentemente protagonista– y una temporalidad segunda cuyos límites se confunden con los de un espacio resquebrajado, conforman ambas un universo mágico –entre insólito y descabellado– puesto en escena por la magia de la escritura, que no es más que la forma de expresión de una terrible angustia vital.

En *El perseguidor*, la música y el tiempo subjetivo construyen una unidad y, por ende, no pueden entenderse disociados. Por otra parte, la relación música-literatura plantea una paradoja: los sonidos inspiran a escribir páginas que nunca podrán expresar la música en su profundidad. Sin embargo, las reflexiones de Johnny sobre el tiempo intentan equiparar la naturaleza del jazz a las palabras, vale decir, convertirlas en *swing*.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Barriga, C. (1980). Prólogo. *Ocho clases de Literatura de Julio Cortázar*. Berkeley: Alfaguara.
- Beigbeder, F. (2013). Préface. *L'écume des jours*. París: Fayard/Pauvert.
- Cortázar, J. (2016). El perseguidor. En *Las armas secretas*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Perec, G. (2015). *Les choses*. París: Édition du cinquantenaire. Julliard.
- Pestureau, G. (2001). Préface. En *Boris Vian: romans, nouvelles, œuvres diverses*. París: Livre de poche -Classiques modernes -Pestureau éditeur.
- Vian, B. (1980). *L'écume des jours*. París: J.-J. Pauvert -Collection 10/18.

- Vian, B. (1999). *La espuma de los días*, L. Sastre Cid (Trad.). Madrid: Alianza.
- Baude, J.-M. (1979). L'espace vital. En *Lecture plurielle de L'écume des jours*. Collectif dirigé par Alain Costes. París: Christian Bourgois éditeur.
- Dalmau, M. (2015). El perseguidor. En *El cronopio fugitivo*. Madrid: Edhasa
- Cortijo Talavera, A. (2002). *El sistema de personajes en la obra narrativa de Boris Vian*. Tesis doctoral sin publicar. Universitat de Valencia. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/?codigo=182450>.

Contribuciones a la teoría del humor en el siglo xx y sus transposiciones literarias: Georges Bataille y Witold Gombrowicz

Javier Gorraís¹ y Paula Jimena Sosa²

La reflexión sobre el humor impulsada por Henri Bergson (1859-1941) en *Le Rire* (1900) inicia los debates del siglo xx sobre lo cómico. Las consecuencias de esto se advierten en Georges Bataille (1897-1962) y Gilles Deleuze (1925-1995), quienes a partir de la recepción de las ideas bergsonianas transformaron la lectura sobre dos formas de la risa: la ironía y el humor. La risa en Bergson se relaciona con elementos intelectuales y morales, orientados hacia la conservación de valores y normas sociales: un movimiento moral que excluye y condena lo separado del sentido común para restaurar un significado y encaminar al sujeto homogeneizándolo.

A partir de estas recepciones de la risa y sus implicancias, pensaremos aspectos desprendidos de estos autores, que ofrecen instrumentos para leer la literatura desde un enfoque en el que la filosofía y la ficción participan de la construcción de un conocimiento de la condición humana y su configuración en el espacio literario. En esas relaciones, en esas lecturas, cuestionamientos e impugnaciones, la literatura de Witold Gombrowicz (1904-1969) incide en la escritura de Deleuze respecto de los modos de leer y concebir la expresión literaria, como una experiencia siempre en proceso, cuyo nomadismo conduce a la invención constante de nuevas formas.

¹ Universidad Nacional de La Plata. jgorrais@hotmail.com

² Universidad Nacional de Tucumán. jimenasosa89@gmail.com

Gombrowicz, en sus escritos, plantea la preocupación del hombre por definirse en una forma y la manera en que ésta es superada por su propio caos. Su escritura es una experiencia de lo informe, lo inacabado e inasible, como proceso de identificación infinito abierto a la indiferenciación: un devenir que se deforma a cada paso, en una negación de la negación, como leemos respecto de sus teorizaciones sobre la Forma o sobre la Inmadurez. A través de un humor de sí-mismo y del hombre, desarrolla la exploración y el cuestionamiento de su escritura y de sí en un espacio indecidible. Esto se observa en *Kosmos* (1965), donde los planteos de *Ferdydurke* (1937) y *Pornografía* (1960) aparecen concentrados en series caóticas que pretenden dar forma y sentido a la realidad. Su creación estética escapa a la formalización en la búsqueda infatigable de la forma, por la fabulación para la invención de un nuevo decir, donde el humor y lo erótico muestran las obsesiones que asediaban su escritura, siendo esto lo que nos lleva a pensar su literatura desde la risa infantil de Bataille, el humor masoquista de Deleuze y una poética erótica. Esto constituye el erotismo adolescente ante el cual el hombre maduro experimenta un deseo de juventud. Gombrowicz y Bataille coinciden en la construcción de lo cómico desde un doble aspecto: en sus textos adoptan el humor negro y habilitan una proximidad con lo erótico como eje sobre el que gravita la parodia, como en las novelas del escritor polaco (desde 1937 hasta 1965) y en los escritos literarios del francés (desde 1928 hasta su profundo desarrollo en *L'Expérience intérieure* (1943) y *Le Coupable* (1944)). Este vínculo establecido entre humor y parodia da cuenta del intercambio generado a partir del diálogo entre los textos y la reflexión sobre los modos imaginarios de representación, en los que predomina la insistencia en la búsqueda de la forma, que de manera incesante ejerce sus fuerzas sobre la experiencia literaria mostrando su devenir en multiplicidad.

Para responder a la pregunta sobre lo risible, Bergson sostiene, en *Le Rire* (1900), que no se debe encerrar la fantasía cómica en una definición teórica, debido a que en ella hay algo vivo. Así, la risa pertenece al mundo de lo propiamente humano y, a la vez, expresa insensibilidad, ya que para que aparezca la comicidad es preciso anestesiar toda emoción dejando prevalecer la inteligencia. Asimismo, la inteligencia que capta el hecho cómico debe contactarse con otras inteligencias, pues la risa supone la complicidad con otras personas que ríen, reales o imaginarias.

El análisis bergsonianiano de la risa parte de conceptos ya desarrollados en *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), categorías que tensionan su interpretación de la realidad, es decir, los opuestos: naturaleza-sociedad, rigidez-flexibilidad, automatismo-vitalismo, materia-movimiento. En ellos, Bergson aplica una fórmula que, aunque presenta matices y novedades, se mantiene en su ensayo. Esta supone que lo cómico es la desviación de lo vital hacia lo mecánico: la idea de un mecanismo automático adherido a un ser vivo. Esta estructura de análisis explica lo cómico en las formas, en los gestos y los movimientos, en la situación, en las palabras y en el carácter. Siguiendo este marco interpretativo, se advierten tres procesos por medio de los cuales se instala una lógica mecanicista en el contexto de la vida, consistente en la repetición que interrumpe el curso cambiante de la vida, que cuanto más extraordinaria es, mayor comicidad provoca; la inversión o mundo al revés (el embaucador embaucado); y, finalmente, la interferencia de series, esa oscilación entre el sentido posible y el real hallada en el equívoco.

Para Bergson la risa tiene una función en el placer estético, pues aparece en el instante en que la sociedad y la persona libres del cuidado de su conservación empiezan a tratarse a sí mismas como obras de arte, como también en lo social, ya que su ámbito es la sociedad y responde a exigencias de la vida común. Allí, la risa ingresa para desplegar sus ambiciones morales, pues con ella la sociedad busca corregir al inadaptado reprimiendo toda tendencia al aislamiento. Aquí, la risa restablece la flexibilidad donde se había presentado la rigidez del impertinente. Para Bergson, la risa pagará el mal con el mal. Sin embargo, no acierta siempre pues no inspira benevolencia ni equidad, por el contrario, su objetivo es intimidar humillando, castigar faltas hiriendo a inocentes y respetando a culpables.

La risa expresa los aspectos ridículos de la persona, respondiendo a la exigencia social del vivir bien: condena costumbres haciendo que nos esforcemos en parecer aquello que deberíamos ser. Lo cómico, al señalar y expresar una imperfección individual o colectiva, evidencia la necesidad de una corrección inmediata, cuya escenificación es la risa que, como gesto social, subraya y reprime a los hombres, los hechos y sus acciones. La risa es un medio de corrección que surge ante modelos impertinentes, frente a los cuales la sociedad responde con esta herramienta de carácter ético.

La recepción de este enfoque intelectual, moralista y cientificista sobre la risa y sus explicitaciones sociales en la ironía y en el humor llegará con la lectura crítica de Bataille, quien relaciona la risa con temáticas de sus preocupaciones filosóficas. Luego de leer *Le Rire* (1900), Bataille, al hacer alusión a la experiencia de la risa, se distancia de Bergson, pues no la concibe como algo vinculado con la inteligencia o con lo moral, sino más bien con el cuerpo. Además, se aleja respecto de los límites otorgados a la risa, reducida a una reacción fisiológica ante una situación cómica y a una utilidad social moralista. La perspectiva bergsoniana aparta aspectos que vinculan la risa con sus primeras manifestaciones, como es el caso del recién nacido o expresiones de la infancia. En este sentido, lejos de quedarse en el plano reflexivo, intelectual y corrector de la risa bergsoniana, abre el juego hacia otras posibilidades, al abordarla en paralelo con las lágrimas, el sacrificio y la experiencia poética, tanto en *L'Expérience intérieure* (1943), *Le Coupable* (1944), en su conferencia *Non-savoir, rire et larmes* (1953), como también en sus escritos literarios (*Histoire de l'oeil* (1928), *Soleil pourri* (1930), *L'Anus solaire* (1931), *Sacrifices* (1936)).

Desde esta perspectiva, no se formula una respuesta a lo risible, sino a la introducción en nuestro mundo de un elemento inesperado que destruye la idea que uno se hace de éste: un acto que altera la concepción de un mundo previsible, seguro y dominado. Este descentrar al sujeto por medio de la risa permite que ese mundo sin sorpresas se vuelva desconocido, dejándonos en la ignorancia a la que respondemos de diversos modos. Este elemento imprevisible no surge de nuestra cotidianeidad, sino de una posibilidad indefinida e inasible a la cual nos arrojamos para su aprehensión. Esto conduce hacia el no-saber, un mundo ilimitado, que propicia una infinidad de experiencias y cuestionamientos, en la medida en que reconocemos el carácter insuficiente del conocimiento humano.

La risa malvada de Bergson busca encaminar al ser del cual se ríe: una risa sometida a una moral utilitaria, cuyo fin es conservar la homogeneidad de la sociedad y restablecer en la recta senda al descarriado. Luego, el que ríe se afirma en sus creencias y valores, sin correrse de sus posiciones morales; en cambio, en Bataille la risa apunta a la condición humana en sí, al reírse de sí mismo a través de los otros, en un constante cuestionamiento de sí. Por eso, donde Bergson veía un medio de corrección social y de respeto a las normas,

Bataille encuentra un modo de exponer el carácter limitado de las reglas y la posibilidad de transgredirlas, al reconocer que ningún dios, ser, ni ley tienen carácter imperecedero, pues no logran resistir a los movimientos violentos y desordenados que se conectan directamente con lo sagrado. Bataille piensa la risa desde una mirada que lleva a la reflexión sobre la experiencia interior, vinculada con lo erótico y lo poético, como movimientos que favorecen el pasaje de un mundo conocido a uno desconocido.

Otro filósofo que retomó la obra de Bergson fue Deleuze, quien enriqueció los debates sobre el humor y la ironía desde escritos, cuyos principales lineamientos se hallan en *Présentation de Sacher Masoch* (1967) y *Logique du Sens* (1969), pero que deben leerse en relación con aspectos desarrollados en otros textos (*Différence et Répétition* (1960); *Le Pli* (1988); *Kafka: Pour une littérature mineure* (1975); *L'Anti-Edipe* (1972); *Mille Plateaux* (1980) y *Critique et Clinique* (1993). Un acercamiento a los temas tratados en estos libros nos permitirá pensar categorías asociadas a la risa, a la literatura y a la construcción del sujeto, a través de los modos de representación que la ficción establece respecto de la realidad y la vida. A su vez, nos aproxima a la invención y a la creación artística desde impulsos que contemplan el carácter vital y dinámico de las obras, como también el cuestionamiento de la forma y sus reactualizaciones en un movimiento inacabado que exilia al sujeto y a la escritura.

Deleuze, en *Logique du Sens* (1960), piensa el humor y la ironía como dos formas de arte: una de las superficies y la otra de las alturas o de las profundidades. En relación con el lenguaje, establece que el humor desciende sustituyendo significaciones por designaciones que llevan al fondo del sinsentido o de un sub-sentido. Por eso, se exige salir de las profundidades y volver a la superficie, donde no hay nada que significar ni designar, donde se crea el sentido puro, producido en relación con el sinsentido de la superficie, en la que se encuentran los acontecimientos puros, las puras singularidades. Para Deleuze, esta experiencia encuentra su lugar en el humor.

Cabe señalar que el acontecimiento es la identidad de la forma y del vacío como lugar del sinsentido, nunca presente sino siempre por venir, inacabado y en búsqueda incesante. Por eso, las singularidades son nómadas, impersonales y libres. El sinsentido y el sentido ya no se oponen, sino que forman parte del sinsentido de la superficie y el sentido que se desliza por ella. En el humor coexisten el sinsentido y el sentido: Deleuze propone el humor como

arte de superficie, de dobleces, como punto aleatorio siempre desplazado, y descentrado. Allí, se suprimen las significaciones y las designaciones, quedando abolidas profundidades y alturas. En cambio, la ironía asciende, pues aparece en relaciones de eminencia, equivocidad y analogía: aquí se presenta como medio de ascenso que libera de la profundidad, reprime y persigue. En este sentido, la ironía sigue en el plano moral, posición normativa de instrumento de corrección social, como en Bergson.

En *Présentation de Sacher Masoch* (1967), ironía y humor son leídas desde su participación en el pensamiento de la ley: la primera para fundar la ley sobre un Bien superior; la otra para sancionarla en función de un Mejor infinitamente más justo. Desde la lectura deleuziana de dos autores de literatura erótica, Sade y Sacher Masoch, tanto la ironía como el humor se dirigen a la destitución de la ley: en Sade la destitución se orienta hacia la Idea de un Mal, un Ser supremo en maldad, una superación hacia un mal. El ironista, como el sádico, es considerado el lógico de los principios.

Por el contrario, en Sacher Masoch, la figura del masoquista se asocia a la forma del humor, pues desciende de la ley hacia las consecuencias. Se toma la ley y no se discute su carácter último, se obra como si ésta reservara para sí los placeres que prohíbe. Aquí, no se destituye la ley irónicamente, sino que se la sortea humorísticamente, por profundización de las consecuencias. El masoquista se hace aplicar la punición y en ella encuentra el placer que esta le prohíbe. Toma la ley y con su punición ordena la satisfacción del deseo. El castigo vuelve posible el placer prohibido, destituyendo la ley. En esta figura del masoquista se pone en evidencia la relación entre culpa y humor equiparándolos, ya que la culpa es lo más profundo e irrisorio e integra el triunfo, al tiempo que se muestra como aquello que libera al masoquista. En el humor, triunfa el yo frente al superyó: primero se da el castigo, luego aparece el placer, razón por la cual el humorista y el masoquista se presentan como lógicos de las consecuencias.

Este análisis muestra los modos de obrar de estas formas de la risa: mientras el humor trastorna, introduce un quiebre, funde repetición y diferencia, repite la diferencia, la ironía, con sus inclinaciones morales, confirma, excluye, condena, se abre para dividir lo Uno y lo Otro. Por lo tanto, frente a un movimiento moral como el propuesto por la ironía siempre alrededor de un yo que funciona como centro, se enfrenta uno cuyos impulsos se asocian

con lo amoral o con lo extramoral, sin centro ni horizonte, sin yo, ignorante de ideas y lenguaje, como es el humor, una especie de balbuceo infantil. El ironista ríe de lo que escapa al sentido común, como la risa bergsoniana ante la imperfección del otro castiga y reprime, mientras que la risa desprendida del humor parece indicar el deseo de lo condenado. Respecto de estas motivaciones presentes en las formas de la risa, concluimos que el fondo de lo risible de la ironía reside en el sin-sentido, en función de una reparación o la restauración de un sentido, de lo ideal para la sociedad. La manifestación del humor es sentido puro, resultado de la fusión de sentido y sin-sentido, en la disolución entre lo Uno y lo Otro, en la multiplicidad y en el pliegue, instaurando el caos, a partir de una risa libre.

En Bataille, la risa aparece como enigma, como un no-saber, una especie de verdad extraña destinada a errar, a la certidumbre de lo incierto, como posibilidad de la imposibilidad, de lo inasible, en el sentido de Maurice Blanchot, como proyecto que nunca llega a su fin. Frente a lo risible bergsoniano, focalizado sobre lo que nos reímos, sobre lo rígido, lo mecánico, lo muerto, la risa de Bataille se detiene en la verdad, en la muerte del hombre. Y si pensamos en términos de ironía y humor, debemos señalar que sus teorizaciones sitúan al ironista en un impulso de apropiación, con rasgos propios de la domesticación, homogenización y neutralización, cuyos fieles exponentes son quienes detentan el poder. En cambio, propone un movimiento de excreción, de lo heterogéneo, de los excluidos y excretados por los regímenes hegemónicos: allí, ubica al proletario, al esquizofrénico, al niño, a los que ríen con la risa del humor, cuyo espacio es de pura inmanencia, en el que la disolución de la moral desencadena movimientos caóticos y dionisiacos, liberando al otro y eludiendo el castigo. El humor de Bataille nace de lo trágico y de la angustia, sin la cual no podríamos hablar de risa ni dar lugar a ella: finalizada la risa, asedia la angustia posibilitando un nuevo reír.

Si pensamos en este vitalismo propuesto en las filosofías postnietzscheanas, la escritura de Gombrowicz halla su espacio en la experiencia escrituraria que persigue su inscripción en la vida y encuentra su modo de explicitación en la lucha con la forma. Las tensiones entre la forma y lo informe se producen en una serie de fragmentaciones y escisiones del yo, resultantes de la relación con los otros que imponen formas a partir de sus miradas, expresiones y gestos. Esta idea que se acerca a la filosofía del encuentro de Levinas

o a la construcción del yo atravesada por el otro que, desde la fenomenología y el pensamiento de Sartre en adelante, transforman y piensan al sujeto.

Las actualizaciones de la inmadurez resultan fundamentales para la lucha con la Forma, en la que los vínculos inmaduros e inacabados posibilitan la manera de pensar la relación entre el escritor y su obra, para oponerse a lo acabado, a lo maduro. La inmadurez, escenificada en *Ferdydurke* (1937), y la proyección creadora, en *Pornografía* (1960), impulsan movimientos caóticos y series desordenadas que, como en la multiplicidad de *Kosmos* (1965), favorecen el orden y el equilibrio para la formación de la realidad, como también para la experiencia del goce, en los placeres juveniles. Este impulso dionisiaco que permite situarse en lo inacabado brinda el espacio del caos donde las multiplicidades y las líneas de fuga, que la escritura de Gombrowicz desarrolla a través del humor, el erotismo y las deformaciones del yo, resuelven las tensiones y organizan sus propias lógicas de construcción del sentido, al mismo tiempo que reorientan su escritura.

El erotismo en Gombrowicz puede leerse desde una mirada relacionada con la construcción cultural, la transgresión y lo dionisiaco, en contacto, a su vez, con la propuesta de Bataille en *L'Érotisme* (1957), *Les Larmes d'Éros* (1962) y *Le Coupable* (1944). La literatura de Gombrowicz exhibe un erotismo carente de obscenidad y sugerente que lleva al lector hasta el momento precedente al acto erótico, deteniéndose en la producción y en la preparación del instante. Esto lo logra a través de movimientos desordenados y rupturas que instalan el caos en el orden establecido, configurando un espacio *entre*, en el que se debaten estas fuerzas violentas y en el que se dan los impulsos divergentes del humor, la inmadurez y lo erótico. Espacio vital, donde se garantiza el devenir deformante de la forma y lo inacabado de una escritura lúdica que da testimonio de su propia representación. Como en *Pornografía* (1960), donde muestra la potencialidad del arte y de la sexualidad, vivida en la pareja de jóvenes desde la puesta en escena de los adultos que gozan con las directrices de sus impulsos lúdicos, provocando un erotismo risible.

La escritura de Gombrowicz articula gestos infantiles que tienen que ver con los planteos de Deleuze: por un lado, el lenguaje balbuceante, el devenir, lo no-serio, la divergencia y el alcance de una literatura menor, entendido desde los aportes de Deleuze y Guattari; por otro, la explosión de la risa desprendida de un humor que busca franquear los límites de la ley. Esto,

también, puede pensarse desde la risa del niño en Bataille, pero nos interesa señalar el vínculo con el erotismo como movimiento generado por la curiosidad, la incertidumbre, el vitalismo y la dinámica producida por el deseo, de la cual la literatura resulta una de sus posibilidades. Si el erotismo aparece en Bataille como aquello que se funda en la prohibición y se alimenta de esa interdicción, la búsqueda gombrowicziana podría leerse desde estas máquinas de goce y de deseo que se orientan hacia la desarticulación de lo organizado por la cultura, el poder, el lenguaje y el sentido. El erotismo de Gombrowicz cuestiona el imaginario vulgar de lo erótico, de allí que adopte las condiciones de la forma contra la que lucha su escritura. Lo cambiante, lo efímero, con las configuraciones del cuerpo y de sus partes integran el devenir caótico de la escritura, interpelando por medio de tensiones y risas sobre lo humano, una reflexión de sí, pero a su vez, la imaginación del lector, que entre devaneos eróticos y risibles, también se deforma entregándose al goce.

Referencias bibliográficas

- Bataille, G. (1970). *Œuvres complètes. Tome I*. París: Gallimard.
- Bataille, G. (1973). *Œuvres complètes. Tome V*. París: Gallimard.
- Bataille, G. (1987). *Œuvres complètes. Tome X*. París: Gallimard.
- Bergson, H. (2007). *Le Rire*. París: PUF.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et Répétition*. París: PUF.
- Deleuze, G. (1967). *Présentation de Sacher Masoch*. París: Minuit.
- Deleuze, G. (1969). *Logique du Sens*. París: Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1972). *L'Anti-Œdipe*. París: Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1975). *Kafka: Pour une littérature mineure*. París: Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*. París: Minuit.
- Deleuze, G. (1988). *Le Pli*. París: Minuit.
- Deleuze, G. (1993). *Critique et Clinique*. París: Minuit.
- Gombrowicz, W. (1996). *Moi et mon double*. París: Gallimard.

Medea de Héctor Schujman y Médée Kali de Laurent Gaudé: un punto de encuentro

María Silvina Delbuono¹

Los conjuntos de leyendas de los que forma parte el mito de Medea han sido recepcionados desde la Antigüedad hasta la actualidad. A pesar de las diferencias que pueden reconocerse entre ellas, el núcleo central de los relatos ha mantenido su coherencia y su capacidad de estímulo para nuevas creaciones. De modo que la situación personal de Medea en las nuevas versiones del personaje de Eurípides debe analizarse en el contexto de un diálogo permanente. En este sentido Hardwick (2003) afirma: “*The implications for the study of classical texts are important since they suggest that the meaning attributed to an ancient text is shaped by the historical impact of its subsequent receptions*” (p.8). Este trabajo busca establecer, a partir del hipotexto clásico griego, un punto de encuentro entre dos *Medeas*: la obra argentina: *Medea* de Héctor Schujman (estrenada en Buenos Aires en 1965, transmitida por Radio Nacional en el año 1966 y editada en 2011) y la obra francesa: *Médée Kali* de Laurent Gaudé (2003), entrelazadas en un acontecimiento singular: la constatación del filicidio en los inicios de ambas obras. Podemos afirmar entonces que dicho acontecimiento invierte claramente los trazos del paradigma mítico griego. Muy atrás ha quedado la dubitación de la madre en Eurípides en la extensa *rhexis* de los vv.1022 a 1081, como los discursos de las *Medeas* posteriores. La palabra es el crimen nos dice René Girard (1987).

¹ Universidad nacional de la Plata – Universidad nacional del Centro. silvinadelbuono@yahoo.com.ar

Entonces la violencia de esta mujer sólo engendra una violencia mayor, una pulsión secreta. El personaje mítico de Medea sabe que es capaz de desintegrar al hombre con el sufrimiento por la muerte de los hijos que operan como víctimas propiciatorias.²

The violent impulse becomes so intense that it silences all other considerations, and the mad logic we see here takes over, the logos of human groups in a state of disarray. The innumerable crimes of sex and violence in the myths of the entire world suggest that the mob and its logic play a role in the genesis of mythology, and they show us, as they often do, the collective expulsion or death of those who supposedly committed these crimes” (Burkert et al.,1987, p. 85).

Dos autores vuelven a conjugar la tragedia como una fuerza cultural. Tal como afirma Kierkegaard (2005): “A pesar de las muchas transformaciones que el mundo ha sufrido la concepción de la tragedia se mantiene en lo esencial idéntica, de la misma manera que llorar es hoy tan intrínseco al hombre como en todo tiempo pasado” (p. 13).

Si tenemos en cuenta la estructura formal de estas piezas podemos constatar que es diversa. Por un lado, Schujamm elabora una tragedia en un acto único en lo que denomina “teatro didáctico popular”.³ Este teatro comienza por definirse en la elección de los temas que encara, orientados hacia la exposición y el esclarecimiento de hechos históricos o acontecidos de implicancia universal. Asuntos conflictivos, problematizados; puestos en el índice por los poderes y los intereses, considerados tabúes y excluidos de la discusión pública en razón directa de lo urticante y revelador de lo que en ellos se denuncia. Y se considera “didáctica” esta expresión, al hacerla viable a través de un medio cultural popular y artístico (teatro).

Por otro lado, en Gaudé hallamos un extenso poema escénico, un lento monólogo conformado por nueve apartados entre cuyos personajes no se

² Rosenzvaig (2009, p. 103) “Hacia fines del siglo XIX, durante una época en que la burguesía consolida su ideal modélico de mujer, el teatro como género literario dibuja arquetipos de mujeres como la mujer dominada, sumisa y subalterna al padre o al esposo; la madre abnegada; la felina, sensual y peligrosa, y la mujer que causa la ruina del hombre”.

³ Pelletieri (2003, p. 134) Teatro orientado a la “exposición y esclarecimiento de hechos históricos o acontecidos de implicancia universal”

establece el diálogo, a excepción de las voces de los hijos muertos insertos en las acotaciones escénicas.⁴ Son estas voces las que hacen referencia al tiempo pasado, al tiempo del después de su muerte, y al consecuente motivo del *plancto* del padre: “*Les larmes de notre père et ses cris*” (p. 7) (las lágrimas de nuestro padre y sus gritos).⁵ Sin embargo, ellos no responden a Medea ya que sus diálogos se establecen en dimensiones paralelas, sin dominio efectivo de la comunicación. Hallamos también una segunda persona, el tú, en función de destinatario, en anonimato inicial, que únicamente está presente a partir del acto de enunciación de la mujer. Entonces aparece delineada la figura de Perseo, el cazador de Medusa, una de las tres Gorgonas (tripartición de la enfermedad, la locura y la muerte), el conquistador de su cabeza. Igualmente tiempos y espacios difieren en las obras motivo de nuestro análisis. La acción de la obra argentina se ubica en un tiempo cercano al de su escritura, aproximadamente entre las décadas del 50 y del 60.⁶ Ello se deduce por los elementos utilizados en la escenificación como son el teléfono de horquilla, la lencería de tul, el traje sastre oscuro en el vestuario de Medea, el sombrero de la nodriza como así también el negocio petrolero al que está dedicado el suegro de Jasón, el señor Creonte. Poco sabemos del lugar en donde se desarrollan los hechos, más allá de la casa de altos y bajos en la que habita la protagonista, que en realidad puede tratarse de cualquier lugar.

Desde otra perspectiva, en la pieza del autor francés hallamos una conjunción de espacios y de tiempos que nos conduce a la génesis fundacional

⁴ Laurent Gaudé. Escritor francés nacido el 6 de julio de 1972 en el 14 *arrondissement* de París. Sus obras son: *Théâtre* (1999) *Combats de possédé*, Actes Sud; (2000) *Onyos le furieux*, Actes Sud; (2001) *Pluie de cendres*, Actes Sud; (2002) *Cendres sur les mains*, Actes Sud; (2002) *Le tigre bleu de l'Euphrate*, Actes Sud; (2003) *Salina*, Actes Sud; (2003) *Médée Kali*, Actes Sud; (2004) *Les Sacrifiées*, Actes Sud; (2008) *Sofia Douleur*, Actes Sud; (2009) *Sodome, ma douce*, Actes Sud; (2011) *Mille orphelins* suivi de *Les Enfants Fleuve*, Actes Sud; (2012) *Caillasses*, Actes Sud. Romans: (2001) *Cris*, Actes Sud; (2002) *La mort du roi Tsongor*, Actes Sud, Prix Goncourt des lycéens 2002 et Prix des Libraires 2003; (2004) *Le soleil des Scorta*, Actes Sud, Prix Goncourt 2004 et Prix Jean Giono 2004; (2006) *El dorado*, Actes Sud; (2008) *La porte des Enfers*, Actes Sud; (2010) *Ouragan*, Actes Sud. Nouvelles: (2006) *Sans négrier*, (2007) *Dans la Nuit Mozambique*, (2008) *Livre de nouvelles-récits: Voyage en terres inconnues*, Magnard; (2011) *Les Oliviers du Négus*, Actes Sud.

⁵ Gaudé (2003). Todas las citas textuales están extraídas de esta edición y la traducción es de nuestra autoría.

⁶ Cfr. Pégolo (2015, p. 205)

del mito con un claro entrecruzamiento. Médée no sólo evoca al personaje de la tragedia epónima griega sino que también en ella confluyen, a modo de quiasma, el mito griego de Gorgona: “*Je suis la Méduse, / Gorgo, Gorgo, la Méduse*” (Soy la Medusa, Gorgo, Gorgo, la Medusa) (p. 8)⁷ y el mito hinduista de Kali, diosa tribal de la montaña.⁸ La deificación de esta mujer, se expande por una sola noche, inicial y orgiástica (al igual que la noche concedida por Creonte para el posterior destierro de la Medea euripídea, aunque en inversión de espejo), en la que lejos de una concepción denigratoria del otro social, se produce el movimiento *apoteótico*: “*J’ai pensé qu’on me lapiderait après ce que j’avais fait, / que les hommes me traiteraient de dépravée et*

⁷ Grimal (1982, p.217): “Había tres Gorgonas llamadas: Esteno, Euríale y Medusa. Eran hijas de dos divinidades marinas, Forcis y Ceto. Las dos primeras eran inmortales, y sólo la última, Medusa, era mortal. Estos tres monstruos habitaban en el Occidente extremo, no lejos del reino de los muertos, del país de las Hespérides. Su cabeza estaba rodeada de serpientes, tenían grandes colmillos, semejantes a los del jabalí, manos de bronce y alas de oro que le permitían volar. Sus ojos echaban chispas y su mirada era tan penetrante, que el que la sufría quedaba convertido en piedra. Constituían un objeto de horror y espanto no sólo para los mortales, sino también para los inmortales. Perseo partió hacia Occidente para matar a Medusa, ya sea por obedecer órdenes de Polidectes, tirano de Séfros, ya por consejo de Atenea. Encontró su guarida y mientras dormía le dio muerte”.

⁸ Kali es una de las diosas principales, considerada consorte y energía o “shakti” del dios masculino Shivá. La religión hinduista ve en ella a la Madre universal, que representa el aspecto destructor de la maldad y de los demonios. De acuerdo con la etimología, su nombre parece ser una versión femenina de la palabra sánscrita *kala* que significa oscuridad, como también mujer negra. De entre todas las facetas con las que se halla asociada, nos interesa sólo una de ellas: “Kamakshi”, ojos de lujuria, pues es éste, al igual que la nocturnidad, los aspectos en los que pondrá el acento Laurent Gaudé. La leyenda de los orígenes de Kali se encuentra en el *Matsya-purana*, que indica que ella se originó como diosa tribal de la montaña. A menudo llega a ser salvaje e irrefrenable, y sólo Shivá es capaz de domesticarla. Esto se debe a que es ella una versión transformada de una de sus consortes y porque él puede emparejar su ferocidad con el desafío del baile silvestre del *tandava* y así aventajarla. La iconografía suele representar a Kali bailando sobre el cuerpo caído de Shivá, como también hay referencias sobre ellos bailando juntos, en un estado de frenesí. A este mismo respecto Bataille (2003) sostiene:

La esposa de Shiva se presenta en la imaginación de los hindúes con nombres y aspectos diversos, tales como *Devi*, la Diosa, *Durga*, la Inaccesible, *Kali*, la Negra, etc. Esa divinidad es una de las más populares de la India, en particular bajo el aterrador aspecto de Kali. En la India [...] en el gran templo de *Kali* en Calcuta, la estatua de la diosa está de acuerdo con la imagen popular. Tiene el rostro negro y saca una lengua monstruosa, repulsivamente ensangrentada. Una de sus cuatro manos aprieta una cabeza humana sangrante, la segunda un cuchillo, la tercera está extendida y vierte sangre, la cuarta, alzada y amenazante, está vacía. Tan sólo en ese templo los sacrificios a la diosa alcanzan de ciento cincuenta a doscientos cabritos por día. Los animales son decapitados de un solo machetazo por los sacerdotes (p. 71).

de sorcière [...] Mais on me vénéra” (pp. 15-16) (Pensé que me lapidarían después de lo que había hecho/ que los hombres me tratarían de depravada y de bruja [...] Sin embargo me veneraron). A partir de los hechos prodigiosos perpetrados en esa sola noche y en la interioridad del templo, la protagonista de la obra francesa adquirió el acompañamiento de otra nominación, el nombre divino de Kali: “*J’avais un nouveau nom,/ Que tous, un à un, répétait./ Médée Kali/ Médée Kali.*”(p. 16) (Yo tenía un nombre nuevo,/ Que todos repetían uno a uno./ Médée Kali/ Médée Kali.).

En cuanto a los espacios en la obra francesa podemos decir que se corresponden tanto con el objetivo asumido por la mujer-Gorgona como con la ciclicidad del tiempo. Es decir, la obra comienza con la mujer en las orillas del Ganges, regresa a Grecia y finalmente vuelve al Ganges. Ella retorna a la tierra griega sólo para el desentierro de sus hijos porque le es insoportable la idea de que estén en suelo extranjero: “*Ils vous ont enterrés comme des Grecs*”/ *Avec la vanité du marbre [...] Je vais laver cet affront*” (p. 17) (Ellos los han enterrado como los griegos con la vanidad del mármol [...] Voy a lavar esta afrenta). Su retorno, en la confirmación de la persecución de un fin, es sostenido por estos hijos en una descripción monstruosa: “*Elle nous griffera à nouveau. Avec ses dents de mère, elle nous saignera à nouveau*” (p. 17) (Ella nos arañará de nuevo. Con sus dientes, ella nos hará sangrar nuevamente). La enunciación discursiva de los hijos muertos en el tiempo presente nos conduce al racconto fragmentado del filicidio en tiempo pasado. Recordemos que este hecho apenas aparece aludido en la tragedia clásica griega, en tanto que es omitido en la pieza argentina, y finalmente, en la obra francesa se encuentra claramente descripto por los hijos desde una visión lapidaria respecto del comportamiento criminal materno.

Médée ya no está sola, sino que forma junto a sus hijos desenterrados, que han llegado a su presencia, una tríada monstruosa que comienza a moverse hacia su destino final: “*Médée Kali accompagnée de la dépouille de ses fils*” (p. 36) (Medea acompañada por los despojos de sus hijos). En este momento el autor retoma el tópico de la Gorgona por la conformación de una trinidad, que se aviene con el hinduismo de Kali: “*Les hommes parlent de la Gorgone à trois têtes*” (p. 37) (Los hombres hablan de la Gorgona de tres cabezas) y, en ese itinerario, en ese discurrir, los cuerpos de los hijos han experimentado el tiempo ficcional del crecimiento, y parecen escoltarla hasta

llegar a la orilla del Ganges, lugar en el que finalmente serán depositados: “*Je les confie aux fonds limoneaux du Gange/ Il n’y aura plus de tourment/ Je leur offre l’apaisement et l’oubli*” (p. 39) (Los confío al fondo cenagoso del Ganges. No habrá más tormentos. Les ofrezco el sosiego y el olvido). La mujer se aproxima a la posibilidad de estar con ellos, de seguirlos en esa inmediatez de la muerte, pero el cazador la espera.⁹ Debe cumplir con su destino y, voluntariamente se entrega.

Desde el ámbito de la literatura argentina, los inicios de la tragedia de Schujman están marcados por la sangre derramada del filicidio perpetrado durante la noche y en el espacio cerrado de la casa, en la planta alta. Los movimientos de ascenso y descenso de la protagonista permiten semiotizar el objeto escalera. Los hijos muertos obrarán como “testigos silenciados por la mano de Medea y por la culpa de Jasón” (Schujman, p. 32). La escalera que divide los espacios: arriba-abajo podría significar el tramo conducente al lugar del horror, un movimiento de ascenso, en tanto que en la planta baja, movimiento de descenso, tienen lugar los diálogos de inculpación entre los personajes que componen esta pieza: Medea-Nodriza-Jasón-Sabina (en función de Creusa)-Creón.¹⁰

Medea aparece laxa, perdida la vista en el vacío. Se apoya en el marco de la puerta, deja caer el estilete ensangrentado que pende de su mano izquierda y luego como sonámbula, recorre el pasillo, desciende la escalinata (p. 14).

Schujman ha desmitificado a la Medea euripídea y ha moldeado a una mujer corriente anclada en una sociedad moderna y la reviste de humana tragicidad. El ritmo de la tragedia es el ritmo del sacrificio de una mujer desesperada por haber perdido el amor del hombre. Amor que en ella se transforma en una locura amorosa en la que los hijos deben morir, como víctimas propiciatorias, para ser ofrecidos en holocausto por venganza a la alta traición:

¡Qué amor, eso di! ¡Qué terrible amor el mío, que así hace insignificante y huidizo el tuyo, eso di! ¡Qué puedes tú ofrecer en holocausto al tuyo que emule al mío! ¡Anda, ve! Descubre con tus propios ojos lo que hice por

⁹ Sousa Silva (2007, p. 20): “*Tem sido matéria de ampla reflexão o conjunto de metamorfoses que condicionam a estrutura da peça: de homen em animal, de caçador em caçado, de perseguidor em vítima, de realidade em ilusão e de ilusão em realidade, de espectador em espetáculo*”.

¹⁰ Schujman (2011) Todas las citas están extraídas de esta edición.

amor. Y despréndete de culpa si no la tienes. Pero no antes de mirar!;-Vé!;Vé! (p. 39).

Contrariamente Gaudé ha logrado mitificar a su personaje con toda la fuerza pasional de la Medea clásica y con la sensualidad lujuriosa y escalofriante de la diosa Kali, avizorada en otro entramado mítico, el de la Gorgona. La madre retorna con el propósito de romper el mármol, una manera de quebrar el pasado que la unió a Jasón, y que posibilitará el desentierro de esos hijos, en movimiento de ascenso, para lograr el desentierro del mundo griego y para su posterior entierro, en movimiento de descenso, en la pertenencia identitaria del lecho cenagoso del Ganges.

A modo de conclusión en ambas obras, el personaje de Medea “hace carne la aporía del horror” Williams (2014, p. 13). La violencia de este horror ya ha sido consumada por la mano filicida sobre los hijos, víctimas expiatorias de la venganza por el amor traicionado y no correspondido¹¹ Sostenemos con Martindale (2013): “*Such intertextuality never merely resolves meaning; rather there is a dialectic of difference and similarity between the two texts, which is constantly reconfigured in new ways by new readers*” (p. 300).

La maleabilidad del mito nos ha permitido entretejer intertextualmente, a partir de él, a estas tres mujeres tan disímiles y tan intrínsecamente semejantes. Las protagonistas de la obra argentina y de la obra francesa comparten un mismo punto de encuentro: el filicidio ya está perpetrado desde los inicios de la trama de ambas obras. Sin embargo y, a pesar de ello la vida de Medea y de Jasón debe continuar fragmentada después de la muerte de los hijos.

Referencias bibliográficas

- Assael, J. (1993). *Intellectualité et Théâtralité dans l'Oeuvre d'Euripide*. Francia: Faculté des Lettres de Nice.
- Bataille, G. (2003). *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Burkert, W., Girard, R. and Smith, J.Z. (1987). *Violent Origins. Ritual Killing and Cultural Formation*. Stanford, California: Stanford University Press.

¹¹ Girard (1987, p. 79) “*Our avoidance of them, our psychological violence, like the physical violence of a more brutal world, appears entirely justified by the very nature and behavior of these people.*”

- Eliade, M. (1949). *Traité de religions*. París: Éditions du Seuil.
- Eurípides. (1938). *Medea*, D. L. Page (Ed. e Intr.). D.L. Oxford: Clarendon Press.
- Eurípide. (1976). *Le Cyclope – Alceste – Médée - Les Héraclides*. Tome (1), L. Méridier (Ed. y Trad.). París: Les Belles Lettres.
- Eurípides. (1994). *Cyclops - Alcestis – Medea*, Kovacs. D. / (Ed y Trad.). Cambridge, Mass: Loeb Classical Library, Harvard University Press.
- Eurípides. (1995). *Tragedias Medea-Hipólito-Andrómaca*. Medina González, A. y López Férez, J.A. (Intr., Trad. n.). Buenos Aires: Planeta D'Agostini.
- Eurípides. (2000). *Tragedias Alcestes –Medea -Los Heraclidas –Hipólito – Andrómaca -Hécuba*. García Gual, C. (Ed.). Madrid: Gredos.
- Gaudé, L. (2003). *Médée Kali*. París: Actes Sud- Papiers.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La literatura au second degré*. París: Éditions du Seuil.
- Grimal P. (1982). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona: Paidós.
- Hardwick, L. (2003). *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Kierkegaard, S. (2005). *De la tragedia*. Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- Martindale, C. (2013). Receptions-a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical. *Classical Receptions Journal*, 5, p. 169-183.
- Pégolo, L. (2015). Medea de Héctor Schujman: de la tragedia al melodrama. *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, 3, 202-211.
- Pellettieri, O. (Ed.) (1997). *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda Modernidad (1944-1976)*. Tomo (4). Buenos Aires: Galerna.
- Rosenzvaig, M. (2009). *El teatro de la enfermedad*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Schujman, H. (2011). *Teatro Cuaderno 6. Medea*. Buen día, Monsieur Gauquin. ¡Oh, un ratón. Buenos Aires: Dunken.
- Sousa Silva, M. F. (2007). *Bacantes* de Eurípides. Símbolos em confronto. *Synthesis*, 14, 9-30. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr407>
- Williams, R. (2014). *Tragedia moderna*. Buenos Aires: Edhasa.

Los dos galeotes, Les deux forçats: El problema de la traducción en los siglos XVIII y XIX

Belén Landini¹

Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche et Poujol o Pierre-François-Adolphe Carmouche o *Monsieur Carmouche* nació en Lyon el 9 de abril de 1797 y murió en París el 9 de diciembre de 1868. Fue compositor, poeta, *goguetier* (creaba canciones para las *goguettes*, reuniones festivas, en su origen vinculadas al carnaval, en las que se cantaba y se bailaba) y dramaturgo. Ya en plena actividad, se casó con Jenny Vertpré, actriz, hija de François Botte, actor, conocido como Vertpré.

Jean-Bernard-Eugène Cantiran de Boirie, melodramaturgo, nació el 22 de octubre 1785 en París, donde murió el 14 de diciembre de 1857, víctima de los achaques de la “mala vida”. Ambos autores, en colaboración, escribieron y representaron *Les deux forçats ou la meunière du Puy-de-Dome: drame en trois actes*. El estreno de la obra tuvo lugar en el teatro de la Porte Saint-Martin el 3 de octubre de 1822.

El manuscrito de *Los dos galeotes* hallado en el Archivo General de la Nación, traducción de la pieza de Carmouche y Boirie, explicita que la pieza fue copiada por “B^{et}. A y J/I” el 6 de marzo de 1827. Este dato nos lleva a pensar que la traducción se realizó en Europa y al Río de la Plata sólo llegó una copia del texto ya traspasado al español. Según Ibáñez Rodríguez (2000), en los siglos XVIII y XIX hubo una fuerte influencia francesa en la aristocracia española. Esto se debió a que Carlos II nombró heredero de la corona española a Felipe de Anjou, nieto de su hermana María Teresa y de Louis XIV. Éste

¹ Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino” – UBA. belulandini@hotmail.com

subió al trono como Felipe V. Con la llegada de los Borbones al trono español se institucionalizó la presencia francesa en España. Se le dio importancia entonces a los preceptos de Boileau y el clasicismo francés, dejando de lado la producción nacional al punto de prohibirse los autos sacramentales.

Como el estatuto del traductor en esta época dependía de cómo éste había podido legitimar su producción, nada impedía que quien manejara medianamente bien dos o más lenguas, pudiera ganarse la vida “traspasando” textos de una a otra. Por eso, sabemos que circulaban traducciones más o menos formales de la literatura en boga, sobre todo de los géneros más populares, como los folletines o los textos dramáticos. En este sentido, creemos que al Río de la Plata llegaron originales en idiomas distintos del español, pero también traducciones, adaptaciones y copias de estos textos.

Quienes manejaban el francés se abocaron en gran medida a la traducción de todo lo que venía de Francia, aunque sin perder de vista la necesidad de reapropiarse de las historias, de los dramas, sobre todo en lo que al teatro respecta. Entre los traductores más conocidos contamos a Manuel Bretón de los Herreros, José María de Carnerero, Antonio Gil de Zárate, Ventura de la Vega, Antonio de Capmany y de Montpalau, Mariano José de Larra y Pierre d’Ablancourt.

Dice Pierre d’Ablancourt:

Consiguientemente no me atengo a las palabras del autor, ni siquiera a sus pensamientos. Yo guardo el efecto que él intentó producir en la mente, y dispongo el material según la manera de nuestra época (...). Lo que yo he conseguido no es ciertamente una traducción, en sentido estricto. Es algo mejor que una traducción... (...) De hecho hay muchos pasajes en los que he traducido palabra por palabra, por lo menos en la medida en la que lo toleraba una versión elegante. Hay también otros pasajes en los cuales yo he considerado, más que lo que el autor realmente dijo, lo que debería decirse o lo que yo podría decir.” (Ibáñez Rodríguez, 2000, p. 214).

Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873), importante dramaturgo y traductor español, admite que “nadie respetaba ni reconocía el derecho de propiedad de las obras dramáticas” (en Ibáñez Rodríguez, 2000, p. 207) y, en sus artículos periodísticos, considera necesaria la adaptación o “españolización” de los textos para hacer valer la firma del traductor. Dice Bretón de los Herreros:

A traducciones menos esmeradas y concienzudas que las mías han dado, y muchas con el beneplácito del público, grande importancia otros escritores, aplicándoles, en lugar de la que corresponde, la calificación de *arreglos al teatro español*, sin embargo de que la mayor parte no se ha variado otra cosa que los nombres de los personajes y el lugar de la escena. Más de dos se han presentado y aceptado como originales, y los traductores vergonzantes, por no confesar buenamente que lo eran, han incurrido en la nota de plagiarios. Las traducciones de las obras de imaginación, y principalmente de dramas y novelas, no deben ni pueden ser literales, y esos *arreglos*, que con harta frecuencia se han encarecido tanto, no son de ordinario primores del arte, sino condiciones inherentes a esta clase de tareas (en Ibáñez Rodríguez, 2000, p. 208).

En su reseña del libro *Creación y traducción en la España del siglo XIX* de Francisco Lafarga y Luis Pergenaut (Peter Lang, 2015), Laura Fólica afirma:

“[...] se trata de traductores adaptadores o *reescritores* que, con el objetivo de aclimatar los textos, tienden a recortar las largas partes de descripción y a conservar los nudos argumentales; por otro lado, suelen amplificar el color local español, hasta llegar incluso a borrar el nombre de los autores originales (esto ocurre sobre todo en el teatro de entretenimiento y en las novelas de folletín, géneros cuyos autores no gozaban de tanta legitimación).” (2016, p. 190).

Solange Hibbs (Université de Toulouse 2 Jean Jaurès), en la presentación de su curso de Traducción y Traductología 3, se refiere al valor que tuvo la traducción al francés a lo largo de los siglos:

Au cours du XVII^e siècle, la traduction va connaître une situation et un essor différents: elle va servir la langue française et la formation du goût. La vraie préoccupation est de vérifier la conformité au texte français, aux canons de la langue mais pas de vérifier l’exactitude de la traduction. C’est ce qui a valu aux traductions de cette époque d’être appelées les ‘Belles infidèles’.

La deuxième étape concernant les réflexions sur la traduction est celle du XIX^e siècle, marquée par l’approche théorique et herméneutique, période à laquelle l’acte de traduire est considéré comme une partie intégrante de l’existence culturelle.

(...)

El análisis de las prácticas de traducción confirma la amplia presencia del plagio, probablemente considerada como “natural” en el siglo XIX, ya que múltiples obras traducidas vienen acompañadas de la mención “arreglo libre del francés” o son adaptaciones muy literales de la obra de origen. El plagio llegó a constituir una modalidad de “transferencia” corriente... (pp. 5-6).

Los dos galeotes omite el nombre del autor de la obra original y también la referencia a su título, pero esto no se debe a las modificaciones cuyo traductor pudiera haber hecho, ya que se trata de una traducción literal, sino a una costumbre del momento de no dar importancia en “géneros menores” como el teatro o el folletín a los autores de las obras originales.

Por otro lado, conjeturamos que esta obra se representó en Buenos Aires sólo a modo de entretenimiento porque no tenía ningún vínculo con la coyuntura del momento. Se sitúa en la campiña francesa un siglo atrás de la fecha de representación y creemos que reproduce casi literalmente el original francés probablemente debido a su género y a su eje argumental simple y concreto y cuya efectividad se basa en la intriga y no en el estilo de los parlamentos o en su retórica.

Podemos decir que, en el siglo XIX en el Río de la Plata, el teatro cumplía una función pedagógica fundamental, sea porque ponía en escena ideas políticas, sea porque exponía lineamientos morales. Éste es el caso de *Los dos galeotes*. Jean-Marie Thomasseau explica que el melodrama “practicaba el culto de la virtud y de la familia, exaltaba el sentido de la propiedad y los valores tradicionales, y en definitiva proponía una creación estética que ajustaba sus formas a reglas muy precisas” (1984, p.12). Las características básicas del melodrama clásico según este autor son:

- a) Una persecución, eje de la intriga melodramática, personificada por un “malo”.
- b) El reconocimiento, que interviene en las escenas finales y que en general es subrayado por “la voz de la sangre”, es decir, el reconocimiento de la filiación de dos o más de los personajes involucrados en la intriga.
- c) La división maniquea de los personajes en buenos y malos.

Todo esto apoya el pensamiento moral que quiere transmitir el melodrama, basado en la religión, en la abnegación y el cumplimiento del deber. *Les deux forçats* o *Los dos galeotes* cuenta la historia de una molinera viuda que decide casarse con un hombre que llegó a su pueblo siete años atrás sin declarar su apellido ni decir de dónde venía, pero quien, durante esos siete años, demostró generosidad y abnegación respecto de sus vecinos. Varios personajes del pueblo dudan de él y pretenden desenmascararlo, pero finalmente él termina contando su historia, descubriendo que su anonimato era causa de haber protegido a su hermano de la difamación. Por supuesto, a esto se suma el hecho de que, quien aparentemente llegaba para poner a Paulino entre las rejas resulta ser su tío, que había ido a buscarlo. Ahí “la voz de la sangre”.

El hecho de que el manuscrito no cite el nombre del autor ni el del traductor y que, además, no se observen cambios significativos en la traducción nos hace pensar que quien la realizó no era más que un “traspasador” de textos de un idioma a otro, que no contaba con el don de la imaginación del que habla Bretón de los Herreros. Por otro lado, como hemos dicho, el melodrama era un género simple, de efecto directo en el público, lo que quizá explique que no se haya hecho cambios significativos sobre el texto, manteniendo la prevalencia de la intriga.

Referencias bibliográficas

- Boirie, J.-B. E. C. de y Carmouche et Poujol, P.-A. (1822). *Les deux forçats ou la meunière du Puy-de-Dome*. Paris: sin dato de edición.
- Fólica, L. (2015). Reseña de *Creación y traducción en la España del siglo XIX de Francisco Lafarga y Luis Pegenaute*, Peter Lang, 2015. *Quaderns. Revista de Traducció*, 23, 187-190.
- Hibbs, S. (2016). *Présentation du Cours de Traduction et Traductologie 3 pour Master 2, UE ES00903V*, documento inédito.
- Ibáñez Rodríguez, M. (2000). Manuel Bretón de los Herreros, traductor de dramas franceses. Catálogo de sus traducciones. *Berceo. Logroño*, 138, 203-227.
- Los dos galeotes*, manuscrito inédito, en Archivo General de la Nación, inv. 7856.
- Thomasseau, J.-M. (1984). *El melodrama*. México: Fondo de Cultura Económica.

PARTE II

Miradas sobre literatura contemporánea

Memoria de la Historia y los campos de concentración en textos de Romain Gary y Amélie Nothomb: Identificaciones y reactualización

*Mónica Martínez de Arrieta*¹

El conocimiento que tenemos sobre los hechos de la segunda guerra mundial y los campos de concentración se apoya en diversas fuentes: documentos oficiales e históricos, testimonios, correspondencias, discursos, publicaciones de distinta índole que han dado origen a la creación de múltiples manifestaciones estéticas, como el cine y la literatura, entre muchas otras. Las motivaciones y los objetivos de los escritores que han elegido ficcionalizar y reactualizar esta temática a lo largo de los años son también numerosos y diferentes. Romain Gary (1914-1980), ruso judío nacionalizado francés, fue piloto durante la segunda guerra, luchó por la Francia libre a partir de 1940, y participó en varias campañas militares en África, Abisinia, Libia y Normandía, actuación por la que fue condecorado. En 1945 entró al Ministerio de Asuntos Extranjeros con distintos destinos, y de 1952 a 1956 fue encargado de relaciones exteriores en Bolivia y cónsul en Los Ángeles. Dejó la carrera diplomática en 1961, recorrió el mundo durante diez años y se dedicó al cine, como actor y director. Durante la guerra, entre dos misiones, escribió su primera novela *Éducation européenne*, traducida a 27 lenguas y *Prix des Critiques* 1945. A este texto sobre la guerra, seguirán muchos otros, novelas y *nouvelles*, que ficcionalizan episodios y situaciones que el autor

¹ UNC. monicamartinezarrieta@gmail.com

vivió o conoció, en Europa y en América. “*La plus vieille histoire du monde*” y “*Un humaniste*” son dos de las 16 *nouvelles* que integran la antología *Les oiseaux vont mourir au Pérou*, publicada en 1962. En la primera, la narración se sitúa en La Paz, Bolivia, varios años después del fin de la guerra, y pone en escena refugiados, víctimas y victimario; la segunda se desarrolla en Munich, en el contexto de la persecución a los judíos en el comienzo de lo que sería el genocidio posterior.

Hasta pocos años creímos que Amélie Nothomb había nacido en Japón en 1967, tal como ella misma afirmaba en sus textos autobiográficos, información que sus críticos no discutían. La polémica es conocida y finalmente sabemos que Fabienne Claire Nothomb, nació en Bélgica en 1966. Lo que no se discute es el desarraigo que sufrió por los traslados de la familia debido al trabajo de su padre que era embajador. Dedicó varios textos a su vida de niña y adolescente en Extremo Oriente, principalmente en China y en Japón, espacio, lengua, y cultura que admira y con los que se identifica, con una visión al mismo tiempo crítica. En su obra encuentro sólo dos textos que reactualizan la temática de la guerra y los campos de concentración: *El sabotaje amoroso* (1993-2010) y *Ácido sulfúrico* (2005-2007). La situación de los dos autores es entonces bien diferente, separados también en espacio y tiempo. Poner en diálogo textos con temática similar y diferentes estrategias, los aproxima y los diferencia.

“*La plus vieille histoire du monde*”,² se sitúa en La Paz, a cinco mil metros sobre el nivel del mar, donde “il y a des lamas, des Indiens, des plateaux arides, des neiges éternelles, des villes mortes, des aigles, dans les vallées tropicales errent les chercheurs d’or et des papillons géants” (Gary, 1962, p.239), paisaje sudamericano, que Gary conoció. Para Hall

(...) las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no “quiénes somos” o “de dónde venimos” sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos” (Hall y Du Gay, 2011, pp. 17-18).

Este concepto se manifiesta en esta historia que narra el encuentro de dos judíos, sobrevivientes del campo de concentración de Torenberg y su torturador

² La penúltima de las dieciséis *nouvelles* de la antología.

de la Gestapo, los tres refugiados y escondidos en Bolivia después de la guerra. Schonembaum logra establecerse como “*tailleur de Paris*”, a pesar de las dificultades que encuentra para enseñar el oficio a los indios de los Andes porque “la finesse de l’aiguille s’accorde mal avec leurs doigts” (Gary, 1962, p. 240), afirmación sin duda discriminatoria de este sastre polaco. Reconoce a su compañero de torturas, confundido en una caravana de llamas, camuflado bajo un atuendo autóctono, por la tortura inolvidable que refleja su rostro y “cet air de souffrance et de muette interrogation qu’il était imposible de ne pas reconnaître” (p. 242). Falso caravanero de la Sierra que insiste en llamarse Pedro y descubre su verdadera identidad cuando responde en yiddish a su antiguo camarada. Vive con el terror a ser denunciado otra vez y convertirse nuevamente en víctima de esa bestia sádica, Hautmann Schultze, comandante de las SS. De nada servirá que el sastre le asegure que la guerra terminó hace 15 años, que Israel es un estado y no hay necesidad de esconderse, el terror y la desconfianza no desaparecen. Estas dos víctimas del nazismo y su torturador se encuentran en un mismo espacio, pero en diferentes situaciones: el sastre polaco parece haber logrado un nuevo presente, sin olvido pero con esperanza. En cambio Gluckman, obsesionado y todavía aterrorizado por la experiencia del campo de concentración, alimenta de noche y en secreto al nazi escondido en un sótano. Los espacios se han invertido pero no las identificaciones de los protagonistas de las historias. Ante la reacción atónita de su amigo, que lo ha seguido durante varios días, sólo atina a responder con una frase tan terrible como prospectiva: “*Il m’a promis d’être plus gentil la prochaine fois!*” (p. 251). El título es un paratexto importante, anuncia que es la historia más vieja del mundo: habrá victimarios y víctimas, en distintos espacios, tiempos, y guerras, como propone Nothomb en algunos de sus textos. Un sótano, lugar emblemático de aislamiento y escondite, recordemos, entre muchos otros, a Ana Frank, es también el lugar del desenlace de “*Un humaniste*”, la tercera *nouvelle* de la antología.

El narrador, omnisciente en las dos *nouvelles*, sitúa la historia en Múnich, cuando Hitler sube al poder. Karl Loewy, dueño de una fábrica de juguetes, no acepta exiliarse con sus amigos porque es un humanista jovial y optimista, convencido de que este clima de persecución y muerte es pasajero porque la razón y la justicia humanas terminarán por triunfar. Sus lecturas de Platón,

Montaigne, Erasmo, Heine, esos “ilustres pioneros”³ no podían equivocarse. Acepta instalarse en el sótano de su casa, con sus cigarros, licores, y libros, atendido por sus fieles servidores Frau y Herr Shutz, cuando el nazismo arrasa personas y ciudades. La ironía habitual en los textos de Gary se pone al servicio no sólo de un acto de memoria sino también de identificación en una situación ficticia en el marco del conflicto bélico histórico conocido. El personaje de Karl es portavoz de la concepción de humanismo del autor: el hombre es todavía un proyecto de sí mismo en permanente evolución, logrará convertirse en un ser humano verdaderamente cuando los actos de deshumanización desaparezcan. Es el optimismo y la esperanza que Karl sostiene hasta su muerte, muchos años después del fin de la guerra, en 1950, cuando sus fieles servidores lo han convencido de que por la seguridad de los tres debe permanecer encerrado, porque correrían serio peligro si descubrieran que esconden un judío en el sótano. Ellos se han instalado en su casa y gozan de los beneficios de su fábrica, ahora floreciente. La condena a la deshumanización evidente en la conducta de los Shutz en este final terrible, muestra también las identificaciones entre víctimas y victimarios, en ambas *nouvelles*, nazis y judíos. La lectura de los grandes humanistas de la historia anuncian los nombres que identifican los barriletes mensajeros en la última novela de Gary *Les cerfs volants* (1980), utilizados por la resistencia en plena guerra como contraseñas. El discurso de Karl agonizante no ha cambiado, habla de los derechos del hombre, la tolerancia, la alteridad, los beneficios de la lectura y la educación porque la realidad lo llevaría a la desesperanza y la angustia. Esta oposición y lucha entre el vacío de la realidad y el poder de la ficción fue la del autor durante toda su vida. Batalla que finalmente le ganó la existencia: Gary se suicidó el 2 de diciembre de 1980. Su afirmación: “*Mon oeuvre de français libre est dédiée à la lutte contre la Puissance sous toutes ses formes, des nazis à tout ce qui écrase l’homme*”⁴, esclarece la motivación profunda de su extensa obra sobre la segunda guerra mundial, y puede ser leída como premonitoria de los textos de Nothomb, en los que plantea otras luchas contra todo Poder, con mayúsculas, que aniquile al hombre.

³ Es el subtítulo de la antología: *Les oiseaux vont mourir au Pérou. Gloire à nos illustres pionniers*. Gallimard. 1962.

⁴ Según afirma en *Nouvelles Littéraires* N° 2145. Louis Mounier et Arlette Merchez. “*Je suis un irrégulier*”, p. 31, oct. de 1968. Consultado el 29/4/2017.

Más de treinta años después, Amélie elige, en un texto autobiográfico, *El sabotaje amoroso* (1993-2010), ficcionalizar una guerra infantil en el espacio de un campo cerrado, el barrio diplomático de San Li Tun, en Pekín, donde se traslada la familia después de su estadía en Japón. La niña tiene 7 años, como la narradora, que alterna la voz entre la primera y la tercera persona.

Es una historia de gueto. Es, pues, el relato de un doble exilio: exilio respecto de nuestro país de origen (para mí Japón, ya que estaba convencida de que era japonesa) y exilio respecto a la China que nos rodeaba pero de la que nos manteníamos aislados, en virtud de nuestra condición de huéspedes profundamente indeseables (Nothomb 2010, p. 109).

“Gueto”, diplomático en este texto, nos sitúa enseguida en el espacio de la guerra y sus consecuencias, aquí se trata de una confrontación bélica entre los hijos de los cónsules y embajadores de distintas nacionalidades, el grueso de los “efectivos” eran franceses, pero África el continente más representado, los únicos belgas eran ellos⁵. En esta atroz guerra infantil, todo vale: robo de alimentos, golpes, tormentos, ahogos, orines, aullidos de miedo, suplicios.... Había “aliados” y “enemigos”, como en la Historia, los alemanes eran el objetivo a eliminar. Las batallas se suceden ante la inoperancia de los progenitores, ocupados y aislados a su vez en sus importantes tareas diplomáticas, interviniendo esporádicamente, y sin resultado, en la contienda desatada. El amor, otro hambre nunca saciado de Amélie por Elena, la bellísima e indiferente niña italiana, permite asociar también el recuerdo personal con la memoria literaria, la guerra infantil en Pekín con aquella otra, mítica, provocada por otra Helena: “Curiosamente la *Ilíada* me ha informado menos sobre San Li Tun que San Li Tun sobre la *Ilíada*” (Nothomb, 2010, p. 143). Sacar la nieve de la entrada es una experiencia que Amélie vive como un “trabajo forzado” de una condenada en una cárcel: “[...] sólo me faltaba la bola atada al pie” (p. 127).

El hecho de narrar este período de vida un en espacio cerrado donde se confrontan culturas e identificaciones que se combaten, no sólo hace memoria de tristes episodios de la guerra, con la ironía y el humor que caracterizan

⁵ La narración sucede en el contexto socio-cultural del maoísmo, la Revolución Cultural y “La Banda de los Cuatro” de Mme Mao. El choque con el comunismo fue sorprendente para la familia pero Nothomb rescata la figura conciliadora de Chou En-Lai, Primer Ministro de la China popular entre 1949 y 1976.

a la autora, sino que preanuncia el lugar donde se sitúa, muchos años después, la historia de *Ácido sulfúrico* (2005-2007)⁶. La frase liminar del texto advierte sobre una nueva y actual ficcionalización: “Llegó el momento en que el sufrimiento de los demás ya no les bastó: tuvieron que convertirlo en espectáculo” (p. 9). ¿A quiénes no “les bastó” y quiénes “tuvieron” que hacer un espectáculo? Se trata de un programa de televisión de moda llamado “Concentración, un *reality show* para el que un equipo de televisión hace redadas al azar por las calles de París para reclutar participantes, la única condición es que sean seres humanos, que son transportados en vagones precintados al espacio cerrado donde unos serán prisioneros y otros “kapos”, siendo filmados permanentemente durante todo el proceso. A los candidatos prisioneros se les hace un tatuaje, que será su matrícula, formada por letras y números, CKZ114, será el de la joven Pannonique, que despierta el amor de la kapo Zdena, ambas jóvenes de 20 años, identificadas arbitrariamente como víctima y victimaria, y que finalmente se unirán para poner fin a la deshumanización organizada. ZHF es una señora viejita y odiosa que grita de noche desesperada, lo que será bien explotado por los productores. PFX 150 es una dulce y silenciosa joven...Descripciones que provee la cámara y que reproducen los discursos televisivos sobre el programa, pero una focalización interna nos hace saber que ciertos pasajes son narrados por un testigo presencial, ya que penetra en los pensamientos y reflexiones de algunos prisioneros y kapos. Despojados de todo signo de identidad: nombres, situaciones personales, vestimenta, reemplazada por batas para las mujeres y pijamas para los hombres, familia, contexto, recuerdos. Deben trabajar de la mañana a la noche en la construcción de un túnel inútil, entre golpes, insultos, torturas físicas y morales, ante la vigilancia de los kapos y las cámaras, con una sola e incomible comida diaria, y durmiendo en galpones miserables en indescribibles camastros. Si la Shoah inauguró un proceso de deshumanización, este campo de concentración televisado, muestra con todos los procedimientos y detalles de los de la historia, la ignominia, la destrucción de lo humano por otros medios y métodos que sin embargo persiguen el mismo fin: persecución, exclusión, humillación, pérdida de identidad, prisión y tortura en un

⁶ En ambos textos de Nothomb las citas corresponden a las traducciones posteriores de Anagrama: Quinteto, 2010, para el primero y 2007 para el segundo.

gueto televisado, y con el mismo fin: la muerte. Al comienzo fueron los kapos quienes designaban a los condenados, como la audiencia bajaba decidieron que fueran los telespectadores por medio del televoto los que cada semana designaran un candidato que debía dejar el programa, eufemismo para decir que era el elegido para ser ejecutado. Radios, cadenas de televisión, medios de comunicación en general opinaron que había que detener el “programa más repugnante de la Historia” (Nothomb, 2010, p. 123), otros en grandes titulares proponían: “ÚLTIMO HALLAZGO DE CONCENTRACIÓN: ¡LOS KAPO SOMOS NOSOTROS” (...) TODOS SOMOS VERDUGOS” (p. 123)⁷. Cuando más violento, cruel, y humillante es el espectáculo, más crece la audiencia del otro lado del sufrimiento, de la frontera entre las víctimas y los “voyeurs” que sólo miran y votan, telespectadores que hacen posible que la telerealidad exista. La audiencia llegó a límites insospechados a partir de estas repercusiones, pulverizando todos los récords, 100%, toda la población veía el programa. Pannonique y Zdena, víctima y victimaria provisionales en este juego macabro, y luego de múltiples conflictos y enfrentamientos serán las que pondrán fin a la telebasura, cuando la primera, condenada a muerte por su expreso pedido, grite frente a las 95 cámaras:

“- ¡Espectadores, son todos unos cerdos! (...) -¡Hacen el mal con toda impunidad! (...) (151).- Creen estar en una posición de fuerza porque nos ven y nosotros no les vemos a ustedes. Se equivocan ¡les veo! Miren mi ojo, leerán en él tanto desprecio que tendrán la prueba de ello; ¡les veo!” (...) ¡Van a verme morir sabiendo que les estoy viendo!“(152).

La amenaza de bombas molotov que la kapo muestra harán que finalmente las autoridades, pasivas, mudas, televidentes también hasta ese momento, intervengan y liberen a los prisioneros. El proceso de Nuremberg (octubre 1945-octubre 1946) fue un hecho de memoria y justicia, aunque tardío, nos preguntamos: ¿Qué juicio tienen los que hacen posible y anónimamente la deshumanización?

Gary y Nothomb, con motivaciones y estrategias diferentes, separados en tiempo y espacio, hacen memoria de la guerra, los campos de concentración y sus consecuencias en ficcionalizaciones que tienen en común denunciar y luchar contra todo dogmatismo totalitario y su representación materialista. En

⁷ En mayúsculas en el texto citado.

la creación literaria, la irrisión, la ironía y el humor, son estrategias que sirven a la reivindicación del poder de lo no material. Los diferentes espacios ficcionales de estas narraciones en América del Sur: el sótano en las dos *nouvelles* de Gary; o en Europa; el gueto diplomático y el campo de concentración en las novelas de Nothomb, son universos concentracionarios que permiten la deshumanización mediante el despojo sistemático de la dignidad humana. El hombre, que aún lo permite, es un proyecto de sí mismo, inacabado, que será verdaderamente humano cuando logre emanciparse.

Referencias bibliográficas

- Gary, R. (1962). *Les oiseaux vont mourir au Pérou. Gloire à nos illustres pionniers*. París: Gallimard.
- Gary, R. (1997). *Ode á l'homme qui fut la France. Suivi de Malraux, conquérant de l'impossible*. París: Calmann-Lévy.
- Hall, S. y Du Gay, P. (comps.) (2011). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nothomb, A. (1993). *Le sabotage amoureux*. París: Albin Michel. (2010). [*El sabotage amoroso*]. Barcelona: Anagrama. Quinteto.
- Nothomb, A. (2005). *Acide sulfurique*. París: Albin Michel. (2007). [*Ácido sulfúrico*]. Barcelona: Anagrama.
- Mounier, L. y Merchez, A. (1968). Je suis un irrégulier. *Nouvelles Littéraires*, 2145 (31/10/1968), 31. Recuperado de <https://books.google.com.ar/el/29/4/2017>.

Ecós de Rimbaud en la literatura italiana: Campana, Montale, Tabucchi

Sergio Di Nucci¹ y Ana María Rossi²

¿Surgió en el horizonte de las letras italianas en las primeras décadas de lo que Gianfranco Contini llamó ‘*Letteratura dell’Italia Unita*’ algo comparable a lo que en las francesas entre 1861, año de la segunda edición de *Les Fleurs du mal*, y 1876, año de publicación de la tercera compilación del Parnaso Contemporáneo? ¿Algo comparable al nacimiento y expansión de poéticas hoy consideradas por una crítica unánime como “verdaderamente extraordinarias”? “Extraordinarias en todo sentido”, según lo dice el texto ya clásico de Massimo Colesanti (1992, pp. 240-353) (junto a Giovanni Macchia, entre los críticos que más han hecho por conocer y hacer conocer en la Italia de la segunda mitad del siglo XX la presencia de la Literatura Francesa). En esos años, cuando París era “la capital del siglo XIX” (Walter Benjamin), convivieron la aparición de las cuatro recopilaciones de Verlaine, las colaboraciones en revistas de los cuentos y poemas de Villiers de L’isle-Adam, la *Hérodiade* y el *Après-midi d’un faune* de Mallarmé, los *Chants de Maldoror* de Lautréamont, *Le Coffret de santal* de Charles Cros, los primeros textos de Germain Nouveau y desde luego, entre 1869 y 1873, años en que abre y cierra su experiencia poética Arthur Rimbaud.

Sobre la recepción crítica de Rimbaud en Italia durante el siglo XX resulta esclarecedor el texto de Mario Matucci (1992, pp. 1037-47), *Lignes*

¹ UBA. sergiodinucci2017@gmail.com

² UBA. rossiborghini@yahoo.com.ar

de force de la critique rimbaldienne en Italie, que presenta el rimbautismo en Italia –desde fines del siglo XIX hasta mediados de los años 60– como una componente importante de la evolución poética italiana en el momento en que surgen las atrevidas tendencias del futurismo, una especie de multiplicación de imágenes rimbautianas que provocan el estallido de la antigua unidad académica del lenguaje poético tradicional.

La excepcionalidad de Rimbaud debe contemplarse -si se quiere evitar mitologías- desde este panorama complejo y extraño de “estremecimientos nuevos” (Victor Hugo) en la poesía en Francia. Es nuestro interés aquí estudiar hasta qué punto su lectura o influjos se hicieron sentir en poetas y, en general, en escritores italianos de los siglos XX y XXI.

Esta excepcionalidad de Rimbaud se basa en primer lugar, en que pocos, a su edad y en su tiempo, se atrevieron a aspirar a tanto: a renovar el género con nuevos temas, a despreciar la poesía que lo antecedió, tanto la “abismal y nocturna” romántica como la “marmórea y estatuaria” parnasiana, a sacudir y trastocar la deferencia debida a las instituciones (poéticas y sociales), a impugnar las idolatrías arcádicas, para cantar así mundos más largos y más anchos. Un decenio y medio atrás, Charles Nicholl dedicó una prolija biografía, *Rimbaud en Africa*, con el propósito de recuperar su etapa más oscura, “esa suerte de aventura existencial condenada al fracaso”. Rimbaud había nacido en 1854 en Charleville, pronto dio muestras de conocer las formas clásicas y la prosodia francesa, a las que combinó con un estilo alarmantemente original. Nadie podía saber qué estaba haciendo este adolescente, porque lo que hacía resultaba entonces, y aun ahora, por completo imprevisible: un estudiante que, mientras cursaba el colegio secundario ya estaba escribiendo algunas de las obras maestras de la poesía francesa, burlándose de Baudelaire y homenajando ‘indecencias’³.

Rimbaud

A los 17 años, en mayo de 1871, Rimbaud acuñó, en una carta a su profesor Georges Izambard, la fórmula que actuará como principio mayor de su

³ Las ediciones mejor anotadas de las obras de Rimbaud son las siguientes: Rimbaud, A. (1946) *Œuvres complètes*, París, al cuidado de J. Mouquet y de R. De Renéville, Rimbaud, A. (1972) *Œuvres complètes*, París, al cuidado de A. Adam, y en Rimbaud, A. (1981) *Œuvres*, París, al cuidado de S. Bernard y A. Guyaux.

poética: “Je est un autre”⁴, que formará, con otra, del mismo año, las *Cartas del vidente*, nombre que la historia literaria les ha dado. En ellas desarrollaba una dura crítica a la poesía occidental desde la Antigüedad, y defendía el surgimiento de una nueva razón poética.⁵ La segunda carta del vidente fue remitida el 15 de mayo de 1871 al poeta Paul Demeny, a quien Rimbaud le confió unos meses antes una copia de sus poemas antes de publicarlos.⁶

Si la visión de Rimbaud como ángel satánico ayudó a perpetuar su leyenda entre surrealistas y católicos, otras no menos colosales lo acercaron luego a las idolatrías del rock y del Mayo francés.

La importancia de su obra –*Poesías* (1863-1869), *Cartas del vidente* (1871), los poemas en prosa de *Una temporada en el infierno* (1873), *Iluminaciones* (1874), opacan toda anécdota biográfica. Según el crítico y escritor norteamericano Edmund White⁷, especialista en literatura francesa decimonónica, en la biografía de Rimbaud su tempranísima huida de la poesía, se explica, en una **fórmula acaso más simplificadora que simple**, como una vía de escape de la vida de este *homme sérieux* que a los 21 años dejó de escribir para siempre y que murió a los 36 víctima de una infección en la rodilla.

Según Anna Balakian, el arte del “niño-genio”, como ella lo llama, permanece incomprendido desde su época hasta 1920. En nuestro trabajo seguiremos sus huellas y las reverberaciones de su poesía en tres escritores italianos contemporáneos: los poetas Dino Campana, Eugenio Montale y el novelista Antonio Tabucchi.

Rimbaud y Dino Campana

Dino Campana compone los *Cantos Órficos*, su obra mayor, donde la palabra poética se erige en instancia mítica que puede iluminar y transformar la

⁴ Sobre la técnica poética de Rimbaud, Richer, J., (1972) *L'alchimie du verbe de Rimbaud ou les jeux de Jean-Arthur*, París; y Guyaux, A. (1985) *Poétique du fragment*.

⁵ El facsímil de esta carta fue publicado por primera vez, por iniciativa del destinatario, en octubre de 1928 en la *Revue européenne*. Esta carta contiene el poema “El corazón atormentado” (*Le Cœur supplicié*).

⁶ Su contenido fue revelado al público por Paterne Berrichon en octubre de 1912, quien la publicó en el número de ese mes en la revista literaria *La Nouvelle Revue Française*.

⁷ Además puede consultarse también Étiemble (1954); Eigeldinger (1964), Neuchatel y Bonnefoy (1975).

realidad. El registro estilístico personal y vibrante de Campana se caracteriza por dialogar a la vez con la tradición italiana (Leopardi, Pascoli, D'Annunzio) y con la extranjera (Baudelaire, Nietzsche, Whitman y muy especialmente Rimbaud). Una imaginería poderosa que se despliega en visiones mágicas que logran conectar al poeta con otra realidad, misteriosa, nocturna, y totalmente transfigurada.

El mito romántico del “poeta maldito” signado por la indiferencia, la rebelión y la muerte, así como la imposibilidad del artista de expresar su esencia en la sociedad halla en Rimbaud una representación perfecta. Y en Italia Dino Campana –con su poética cercana a la de los “*maudits*” y la influencia de Rimbaud– es percibido como integrante de ese grupo.

C. Vitale marca en la obra de Campana la presencia paralela y aparentemente contradictoria de influencias opuestas: crepuscularismo y futurismo, el primero orientado hacia la naturaleza y el pasado, el segundo hacia el progreso tecnológico y el futuro. Contini y Mengaldo resaltan el influjo de Rimbaud. Según Contini, deriva de Rimbaud: “*L’ambizione d’una conoscenza visionaria ottenuta attraverso il ‘dérèglement de tous les sens’*”. Campana se nos aparece acaso como el único escritor italiano que, con economía de recursos retóricos, llegó a comunicar sensaciones primigenias y nocturnas (Contini 1968, p. 713). En la poesía de Campana, de acuerdo con Vitale (1984) se hallan elementos que preanuncian el hermetismo, una corriente poética que en Italia alcanzará su apogeo con Montale y Ungaretti, entre otros.

La poética campaniana está marcada por una amalgama verbal original y desgarradora, cuyos rasgos principales se apoyan en la componente fónico-musical, y en la intencionalidad simbólica-metafísica. Experimental en cuanto a la forma y construida en lenguaje aristocrático, reposa sobre el impulso irracional del canto, que domina el significado: transformadora y visionaria está en la base ya sea del hermetismo como de la experiencia rondística. Y es recién a partir de 1968 que se comienza a valorizar a Campana como una nueva figura de poeta a partir del ensayo de Enrico Falqui.

Rimbaud y Eugenio Montale

Los herméticos intentaron en su poesía hacer de la palabra un momento absoluto, superador de tensiones cognoscitivas y existenciales, que revela el sentido de la vida con una fuerte valencia iniciática.

La poética hermética refuta la palabra como simple acto comunicativo, potencia su valor evocativo y la ubica en un espacio atemporal, que recorre los itinerarios alusivos y laberínticos de las metáforas y vehiculiza experiencias alejadas de lo común. Así la poesía puede transmitir sintéticamente intuiciones de otro modo indescifrables, y experiencias físicas y espirituales inefables. Eugenio Montale –como Ungaretti– recibió el influjo de grandes poetas –Goethe, Blake, Keats y Rimbaud, que con su “alquimia verbal” transmutaba el lenguaje común mediante la evocación de significados ocultos y sutiles. El primer núcleo del hermetismo –en torno de la revista *Frontespizio*– sigue la huella de la tradición simbolista francesa y europea, buscando crear un nuevo lenguaje que profundice la experiencia interna de la realidad y exprese así las contradicciones existenciales contemporáneas. Montale, según Glauco Cambon, “*aversa la poetica de Rimbaud proponendone una alternativa*”. Dice Montale “*Rimbaud è del resto, mi sono convinto, un poeta straordinario, un colosso*”, luego de la lectura del *Rimbaud* de Soffici. El entusiasmo por el poeta francés compartido con su amigo Camillo Sbarbaro es recordado en un homenaje de 1967, donde Montale escribe, comentando *Fuochi Fatui* de aquel: “*Rimbaud fu la simpamina della mia adolescenza*”.

Las líricas *Mediterráneo y Riviere*, pertenecientes a *Ossi di Sepia* se refieren desde distintas posturas enunciativas al itinerario consciente de una formación rimbaudiana del “yo narrante” como individuo y como poeta. En *Mediterráneo* la parábola existencial y poética de Rimbaud tal como está alegóricamente representada en el *Bateau Ivre* es evocada y asumida como “antimodelo”. La asunción de Rimbaud como antimodelo es reafirmada por el Montale maduro de *Per un omaggio a Rimbaud* de la antología *Omaggio a Rimbaud* (1954), incluida dos años después en *La Bufera e altro*. En el texto se resalta la confrontación entre dos vuelos: el rimbaudiano del *Bateau Ivre* de la perdiz, desordenado y violento, con plumas caídas sobre el asfalto, y el montaliano de la mariposa, más delicado y sensible, donde el tú es, según Jacomuzzi, mujer o poesía. El volumen recoge poesías, traducciones y críticas de Palazzeschi a Sereni, y es un documento significativo sobre de la recepción de Rimbaud en el siglo XX en Italia.

Rimbaud y Tabucchi

A veces, Antonio Tabucchi convierte en textos de ficción, fragmentos de la vida o personajes de Pessoa, Pirandello y Montale entre otros. Se apropia,

por ejemplo, de Peter Schlemil (de Von Chamisso) y de Gatsby (de Scott Fitzgerald) en relatos de *Piccoli equivoci senza importanza*.

En *Sogni di sogni* surge la figura inconfundible de Rimbaud entre otros personajes: “*mi ha spesso assalito il desiderio de conoscere i sogni degli artista che ho amato. Purtroppo quelli di cui parlo in questo libro non ci hanno lasciato i percorsi notturni del loro spirito*”, anticipa al comienzo (Tabucchi, 1992). En esos sueños suele producirse la fusión entre el autor y el contenido de su texto en relatos oníricos que exhiben una misma estructura: se sumerge al artista inconscientemente en el corazón de su obra, con la intención de enfrentarlo a sus propios demonios.

Son sueños que a menudo devienen pesadillas, atravesadas por la crueldad y la violencia; el escritor debe “vivir” su ficción. La figura del escritor tabucchiano está ligada al motivo de la muerte, que es inseparable de toda idea ligada a la escritura. En una microbiografía que incluye al final de *Sogni de sogni*, el autor afirma que Rimbaud atravesó como un meteoro la poesía francesa dejando versos visionarios, que llevó una vida inquieta marcada por la errancia, abandonando la poesía para partir hacia Abisinia.

En un artículo el escritor de Pisa reflexiona con lucidez sobre la autoficción, la autobiografía y la novela, y se interroga sobre la naturaleza de la literatura, una “especie” que depende de la familia “arte”. Como corolario propone refugiarse en unos pensamientos de Rimbaud a través de citas de “*Adieu*” en un breve texto de *Une saison en enfer*, al que define como una de las despedidas de la literatura más bellas y conmovedoras. “Intenté inventar nuevas flores, nuevos astros, nuevas lenguas”, se dice Rimbaud y prosigue “Debo sepultar mis recuerdos y mi imaginación”. Mientras se prepara para partir afirma: “Entretanto puedo decir que el arte es una estupidez”. Pero Tabucchi continua la idea: “La literatura, como toda forma de arte, es una estupidez, concedido, sólo que, como dijo Pessoa, es la sencilla demostración de que la vida no basta. Y por eso nosotros seguimos hablando de ella”.

Conclusiones

Extraña, por inclasificable, resulta la obra de Rimbaud, y su vida también: el insularismo de su producción poética se vio cimentado por el conocimiento preciso de la tradición poética de buena parte de la Antigüedad, sumado a ello una intención de condena e impugnación de la poesía del siglo

XIX. Como se ha señalado, el experimento poético rimbaudiano formó parte de un período en que tantos otros se estaban llevando a cabo, específicamente en la cultura francesa, y en la poesía en términos estrictos. Ahora bien, como se afirma en el texto de Matucci, la obra de Rimbaud ejerció en el panorama italiano una influencia que sobrepasó a la de sus contemporáneos.

Mario Luzi, poeta, traductor y crítico, considera que la sustancia de Rimbaud se habría infiltrado en los fundamentos del hermetismo a tal punto que –en su meditación sobre el lenguaje poético de la modernidad– Luzi tuvo que elegir entre la vía de Mallarmé y la de Rimbaud. Fue este último quien se impuso y está presente constantemente en la obra de Luzi como una linfa que la alimenta constantemente. En su prefacio a las *Obras Completas* de Rimbaud, Luzi se refiere a un ensayo de Yves Bonnefoy: recuerda que aquél considera que Rimbaud impone a cada uno hacer las cuentas con el lenguaje. En *Notre besoin de Rimbaud*, Bonnefoy señala que la iluminada búsqueda de Rimbaud parte de la revuelta contra la religión y el orden burgués, pero al subvertir el orden de las palabras subvierte precisamente el orden de las cosas. En su escritura siempre aparece la mentira de los signos y la angustia de lo real fragmentado, una marca de las relaciones entre poesía y realidad, y de la lucha entre lucidez y esperanza. Tanto la poesía de Campana y Montale como la narrativa de Tabucchi son expresiones también de esa lucha tenaz, de esa angustia, de ese escepticismo y esa lucidez presentes en la obra rimbaudiana, que supo nutrir e inspirar de diversas maneras el imaginario de estos tres notables escritores.

Yves Bonnefoy señala la renuncia final de Rimbaud a la poesía como un gesto de libertad. Y esa es, precisamente, la actitud que lo convirtió en una figura tutelar, en un guía.

Referencias bibliográficas

- Balakian, A. (1969). *El movimiento simbolista*. Madrid: Guadarrama.
- Bonnefoy, Y. (1975). *Rimbaud*. París : Seuil.
- Bonnefoy, Y. (2009). *Notre besoin de Rimbaud*. París: Seuil.
- Cambon, G. (2016). *Eugenio Montale's Poetry. A Dream in Reason's Presence*. New Jersey: Princeton Tec University Press.
- Campana, D. (1984). *Cantos Órficos*. Selección, traducción, prólogo y notas de Carlos Vitale. Zaragoza: Olifante ediciones de poesía.

- Colesanti, M. (1992). *La Letteratura Francese: dal Romanticismo al Simbolismo*. Milán: Rizzoli.
- Contini, G. (1972). *Letteratura dell'Italia Unita. 1861- 1968*. Milán: BUR.
- Eigeldinger, M. (1964). *Rimbaud et le mythe solaire*. Neuchatel.
- Étiemble, R. (1954). *Le mythe de Rimbaud*. París: Seuil.
- Falqui, E. (1960). *Per una cronistoria dei "Canti Orfici"*. Florencia: Vallecchi.
- Jacomuzzi, A. (1978). Per un omaggio di Montale a Rimbaud, in *La poesia di Montale*. Turín: Einaudi.
- Luzi, M. (1992). "Nel cuore dell'orfanità". Inroduzione al volumen Rimbaud, *A. Opere complete*. Turín: Einaudi-Gallimard.
- Mattucci, M. (1992). *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 92e Année (N° 6).
- Nicholl, C. (2001). *Rimbaud en África*. Barcelona: Anagrama.
- Rimbaud, A. (1979). *Oeuvres complètes*. París: Gallimard Pléiade.
- Scheiwiller, V. (curatore) (1954). *Omaggio a Rimbaud*. Milán: All'Insegna del Pesce d'Oro.
- Tabucchi, A. (1992). *Sogni di sogni*. Palermo: Sellerio.

Dos formas de impostura: Autoficción y falso testimonio en *L'adversaire* de Emmanuel Carrère y *El impostor* de Javier Cercas

Yael Natalia Tejero Yosovitch¹ y Maia Mara Swiatek²

Dos autores y dos obras

Emmanuel Carrère (1957), autor de novelas, documentales y diversas ficciones audiovisuales, publica la novela *L'Adversaire* en el año 2000, obteniendo gran éxito a nivel mundial. En esta obra, recrea el “affaire Romand” sucedido en 1993: luego de hacerse pasar por un famoso médico de la OMS durante dieciocho años y al encontrarse a punto de ser descubierto, Jean-Claude Romand asesinó a su esposa, hijos y padres para finalmente intentar suicidarse. Esta noticia extraordinaria de mentiras e imposturas desmesuradas fascina a Carrère, quien se propone encontrar los restos de humanidad en Romand y comprender así el porqué de todo aquello. El resultado es una obra original, habitante de la frontera que separa biografía y ficción. El hecho de que Carrère intente escribir sobre la vida de Romand recreando su genealogía y apoyándose sobre documentos responde a las exigencias metodológicas estándar del género biográfico. Por momentos, en cambio, Carrère expone su vida en paralelo con la de Romand, lo cual tiñe todo el texto de una apariencia autobiográfica con

¹ Instituto de Estudios Iniciales, Universidad Nacional Arturo Jauretche - UBA – CONICET . yael.tejero@gmail.com

² Centro de Estudios Comparados, Universidad Nacional del Litoral - UNAdER. maiaswiatek@gmail.com

una trama *sui-generis*. A veces, no obstante, la voluntad del autor de comprender a su personaje se contrapone fuertemente con la imposibilidad de rozar siquiera aquella verdad interior de Romand, opaca y densa, en respuesta a lo cual Carrère no duda en servirse de toda su imaginación literaria para llenar los agujeros de sentido que harían derrumbar la novela. Es ciertamente difícil que pueda clasificarse a esta obra en un género literario establecido sin despertar con ello toda clase de disputas por demás muy justificadas.

Javier Cercas (1962), autor de *El impostor* (2014), es un escritor español que desde la publicación de *Soldados de Salamina* (2001), consolidó una obra literaria donde, con más o menos centralidad, se ocupa de la revisión de la historia reciente de España enlazada con relatos de carácter más o menos (auto)biográfico. En esta novela en particular se centra en la vida de Enric Marco, un hombre de origen catalán que fingió ser sobreviviente de un campo de concentración nazi en el que jamás estuvo, relato que, sin embargo, dio sentido a una misión humanitaria contra toda forma de genocidio. Al igual que Romand, se trata de un mitómano que, en este caso, se sirvió de sus conocimientos históricos para crear una impostura verosímil y usarla para crearse una vida ficticia, convertirse en héroe político y colaborar en múltiples organismos consagrados a la memoria y los derechos humanos. Sin embargo, a diferencia de Romand, Enric Marco está libre de todo delito.

En estas obras híbridas que participan de géneros como el ensayo, la novela y la crónica periodística, se construye una narración autoficcional en la que se problematiza la identidad entre autor, narrador y personaje (Alberca, 2007). El narrador asume la primera persona y el nombre del autor y reconstruye la vida un tercero -Romand y Marco- a partir de dos estrategias. En el caso de Cercas, el relato metaficcional de una trama de investigación, cotejo de fuentes y testimonios. En el caso de Carrère, se suma a los testimonios una operación de ficcionalización que el narrador produce en torno a los aspectos infranqueables de la vida de Romand. Nos proponemos indagar de qué manera estas dos obras se hacen cargo de los dilemas morales y los problemas literarios que entraña la escritura de biografías de impostores.

De la ficción y la mentira

Existen varios enfoques desde los cuales es posible definir la ficción literaria. Para diferenciarla del falso testimonio, tomaremos el enfoque pragmático,

que concibe la ficción como institución y analiza su costado interaccional entre sujetos. Esta perspectiva parte de la idea de que hay una configuración sistemática de relaciones entre el significado de las palabras o las oraciones que pronunciamos y los actos ilocucionarios que realizamos al pronunciarlas. En “El estatuto lógico del discurso ficcional” (1975), John Searle se pregunta cómo es posible que en un relato de ficción, las palabras y otros elementos tengan su significado y a la vez no se ajusten a las reglas que los rigen. Desde esta perspectiva, un texto no es literario por sus rasgos intrínsecos sino por un conjunto de actitudes que asumimos frente a ese discurso y que son una función de esas propiedades; es decir que no se trata de una actitud arbitraria. Searle se propone estudiar la diferencia entre enunciados ficticios y lo que él llama “serios”. El enunciado serio debe cumplir ciertas reglas para no ser considerado defectivo³, reglas entre las cuales se encuentra el compromiso del hablante respecto del contenido del enunciado. Lo que hace posible la ficción es un conjunto de convenciones no semánticas y extralingüísticas que permiten que el hablante use esos significados literales para hacer aserciones sin asumir los compromisos que asume en condiciones normales (Searle, 1975). Mentir, por el contrario, es violar alguna de las reglas regulativas en la realización de actos de habla. Esto que a priori puede sonar evidente no lo es tanto. Dentro de estas obras, sobre todo en la de Cercas, la tensión entre ficción e impostura genera conflictos. El yo figurado del ensayista/novelist/a/cronista del texto de Cercas se equipara a sí mismo con la figura del impostor y rastrea, incluso, los antecedentes de esa confusión ya en la filosofía de Platón.

No todas las referencias de una obra de ficción serán actos simulados de referencia. Ciertos géneros de ficción se definen parcialmente por los compromisos no ficticios implicados en la obra de ficción. En el caso del *non fiction* o la crónica periodística, el compromiso con la verdad define al género. Searle dice que una obra de ficción no necesita estar conformada enteramente por un discurso de ficción y en general no lo está. Hay enunciados que no son ficticios ni forman parte del relato. Con esto, Searle se está refiriendo a

³ La regla esencial indica que quien hace la aserción se compromete él mismo con la verdad de la proposición expresada. Las reglas preparatorias dicen que el hablante tiene que estar en condiciones de presentar evidencia a favor de esa verdad. La proposición expresada no tiene que ser obviamente verdadera para el hablante ni para el oyente. La regla de sinceridad consiste en el compromiso de creer en la proposición expresada (Searle, 1975).

enunciados que hoy llamaríamos comentativos: las reflexiones o moralejas. En estas dos obras, encontramos dilemas éticos, observaciones criminológicas, testimonios psiquiátricos: todas esas secuencias textuales construyen un tramado híbrido de elementos no ficticios.

Uno de los problemas a los que se enfrentan ambos autores es que, mientras que el testimonio en primera persona resulta un material fundamental para la elaboración de una biografía, cuando se trata de impostores, ese testimonio cae en desgracia. Tanto Marco como Romand han perdido la noción de la falta de correspondencia entre sus palabras y la realidad. Cercas dice que la forma más refinada de la mentira es aquella que se amasa con verdades. ¿Cómo explorar entonces la historia de dos impostores? Ambos autores apelan a los procedimientos de la metaficción, reponiendo las dudas, explicitando hipótesis y elucubraciones en su carácter provisorio. Pero Carrère advierte acerca del carácter ficcional de todos los puntos ciegos a los que no puede acceder y sobre los cuales decide construir ficción. ¿Qué hace el escritor español? Repite insistentemente el verbo de decir cada vez que da voz a Enric Marco, manteniendo una distancia respecto del contenido de sus enunciados.

Cercas ve el testimonio de Enric Marco repleto de fabulación; razón por la cual sería redundante añadir ficción a la novela. Al decir esto pone en un mismo nivel los enunciados ficcionales del novelista con el falso testimonio del impostor. Esta suerte de asimilación entre “ficción” y “mentira” no se debe a una confusión de la diferencia pragmática y moral de ambos actos de habla sino que busca crear una suerte de paralelismo entre él como escritor y Enric Marco; paralelismo que termina por revelarse como un artificio para dar lugar a reflexiones sobre la función de la metaficción como procedimiento.

Sobre las formas

Si retomamos la definición de metaficción de Linda Hutcheon, encontramos la referencia a relatos que reflexionan sobre su propia identidad lingüística y/o narrativa. El texto metafactivo no narra un relato con el efecto de realidad propio del realismo tradicional sino que narra el proceso de construcción de ese relato (1984). La autoconciencia de los textos es una forma de narcisismo narrativo, donde es fundamental el juego de relaciones entre la realidad y la ficción (o la historia y la ficción). Como modelo del posmodernismo literario, el discurso reflexivo y autoconsciente de la metaficción

cuestiona las convenciones narrativas miméticas convirtiendo el asunto del que se trata en algo inabordable por fuera de la reflexión sistemática. Esto permite completar los espacios que el discurso histórico ha dejado vacantes y debatir sobre ellos.

Si se sigue la definición de diégesis según Gérard Genette (1989) entendida como el mundo ficcional en el que suceden los hechos narrados, la metaficción diegética sería aquella metaficción que se refiere o pertenece a la historia y que mantiene el efecto de realidad, pero introduce, en el plano de los acontecimientos narrados, una secuencia de perturbaciones mínimas que explicitan el carácter autoconciente y autoreflexivo de la obra. Suele haber un narrador protagonista, que a menudo es escritor, y que cuenta el proceso de elaboración del texto narrativo (Orejas, 2003). Los relatos intercalados tienen relación de continuidad, y no de ruptura, respecto de la historia principal. *L'adversaire* puede ubicarse en esta línea, pues su narrador pone el foco en la vida de Romand, pero tiende a irrumpir con alusiones al proceso de construcción del relato a partir de diferentes fuentes: declaraciones de testigos y el testimonio del mismo Romand, informes de los psiquiatras, artículos de prensa, correspondencia, notas tomadas en el juicio. Sin embargo, tiende a ocultar pormenores de su propia investigación generando un efecto de realidad que predomina por sobre la explicitación del artificio. Las fuentes y testimonios se enlazan con la trama sin saltos disruptivos.

Por el contrario, en la metaficción enunciativa el efecto de realidad se rompe de manera explícita mediante procedimientos que contradicen los códigos narrativos convencionales, tanto en lo que concierne a la historia como al relato. Esa ruptura se produce en el proceso de enunciación y no en la diégesis. El relato metaficción enunciativo, a partir de su autoconciencia y autorreflexividad, pone de relieve su ficcionalidad. No se presenta como autobiografía, ensayo crítico, testimonio o relato histórico sino como una obra de ficción. Así, produce una paradoja: niega la existencia de las narraciones ficticias poniendo de relieve que toda narración es en realidad una ficción (Orejas, 2003). *El impostor* cumple estas características, aunque no se presenta como ficción, pues intenta llegar a la verdad sobre Enric Marco; lo que no impide que construya y deconstruya los procedimientos de la ficción (y así termina por cumplir con la característica de ficcionalidad). Lo hace a partir de los siguientes elementos: el relato de la búsqueda de fuentes y testimonios; el relevamiento

de teorías psiquiátricas o sociológicas; la elaboración de narrativas históricas que explican algunos aspectos de la vida particular del personaje; los factores que dan verosimilitud a su discurso; la reposición de polémicas sobre el Holocausto, el negacionismo y la Memoria Histórica en España; el carácter filosófico y ético de la mentira, etc. En las dos obras, hay una diferencia de grado en cuanto a la explicitación del artificio. En la de Cercas, la condición de ficcionalidad de la metaficción enunciativa no se cumple en la enunciación del narrador sino en la novela que Enric Marco hace de sí mismo.

Estos personajes ¿son conscientes de sus mentiras? En *El impostor*, Cercas explora teorías psiquiátricas sobre el narcisismo como patología e incluso se remonta a las versiones sobre Narciso, porque en la mitología se esconden también verdades. Carrère también echa mano de los discursos clínicos sobre la “novela narcisista” de Romand: “*Avant on croyait tout ce qu’il disait, maintenant on ne croit plus rien et lui-même ne sait que croire, car il n’a pas accès à sa propre vérité mais la reconstitue à l’aide des interprétations que lui tendent les psychiatres, le juge, les médias*” (2000, p. 129). Por su parte, Cercas sostiene:

Quando estalló el caso Marco, muy pocos se privaron de dar su opinión sobre el personaje: lo hicieron periodistas, historiadores, filósofos, políticos, profesores; también, por supuesto, psicólogos y psiquiatras. El diagnóstico de estos últimos fue unánime, y en cierto modo coincide con el de muchos conocidos de nuestro hombre: Marco es un narcisista de manual. (2014, p.153).

La metaficción fue caracterizada por Linda Hutcheon como una forma de narcisismo narrativo. Y como vemos, el narcisismo como patología es central en ambos relatos, lo que nos brinda una curiosa relación entre la temática y la estrategia de abordaje.

Intertextos

Casi en la mitad del libro, Cercas se pregunta por la pertinencia ética de su empresa: ¿no es acaso inmoral sacar a la luz la vida privada de Marco y todos aquellos que lo rodearon? En ese momento, el narrador se remite a su lectura de *L’adversaire* de Carrère, a la cual denomina “novela sin ficción o relato real” y nos recuerda una historia que relata el autor francés, en la que se

refiere a Truman Capote y la escritura de *A sangre fría*. Esta obra maestra se construye a partir de lo que Cercas llama “aberración moral”. Con esto se refiere al vínculo que estableció el escritor norteamericano con los dos convictos por los asesinatos de Kansas en 1959, tema central de la obra. Capote entrevistó a los autores de los crímenes durante años en la cárcel: mientras aseguraba que hacía todo lo posible para salvarlos, rogaba en secreto por su muerte para dar el cierre perfecto a su obra. Carrère dice que con este gesto, Capote se salvó como escritor pero se condenó como ser humano. Para diferenciarse del autor norteamericano, el escritor francés decidió contar la historia incluyendo la primera persona y las perplejidades morales que se le presentaron. Al retomar esta reflexión de Carrère, Cercas expone una serie de interrogantes sobre problemáticas éticas y morales de su obra. Observemos el fragmento:

¿Tiene razón Carrère? ¿Se salvó él como persona, además de salvarse como escritor -*El adversario* es también una obra maestra-, al incluirse en su relato de la impostura criminal de Jean Claude Romand? ¿Iba a salvarme yo, como escritor y como persona, si, ya que no podía cambiar ni embellecer la historia de Marco, al menos no hacía como Capote y no contaba en tercera sino en primera persona mi relación con el protagonista de mi libro, sin repudiar las dudas y los dilemas morales que enfrentaba al escribirlo, igual que había hecho Carrère? ¿No era el argumento de Carrère brillante y falso por no decir tramposo? ¿No era una forma de comprar legitimidad moral para autorizarse a hacer con Jean Claude Romand lo que Capote había hecho con Dick Hickok y Perry Smith y lo que yo pretendía hacer con Enric Marco, y para hacerlo además con la conciencia limpia y sin perjuicios personales? ¿Bastaba reconocer la propia vileza para que esta desapareciese o se convirtiese en decencia? ¿No había que asumir simplemente, honestamente, que, para escribir *A sangre fría* o *El adversario* había que incurrir en algún tipo de aberración moral y por lo tanto había que condenarse? ¿Estaba yo dispuesto a condenarme a cambio de escribir una obra maestra, suponiendo que fuese capaz de escribir una obra maestra? En definitiva, ¿era posible escribir un libro sobre Enric Marco sin pactar con el diablo? (2014, p. 173)

Estos interrogantes no sólo no se cierran en el libro sino que además pueden encontrar respuestas contradictorias entre sí. Cercas elabora hipótesis

sobre las condiciones de posibilidad de una trama como la de Marco. Algo similar ocurre con Carrère. Pero en ningún momento se pierde de vista que son hipótesis. El primero indaga posibilidades que enlazan la historia de Europa y de España en particular con la personalidad de Marco. El segundo ata cabos sueltos para comprender la verosimilitud del relato que Romand hizo de sí mismo. Cercas se mueve permanentemente sobre el terreno de lo hipotético. Carrère se toma licencias para imaginar sobre esos cabos sueltos, pero lo advierte solo una vez. En adelante, relata esas hipótesis bajo el efecto de realidad. ¿Se salvan cuando deciden, a diferencia de Capote, usar la primera persona? ¿Qué posición ética asumen frente a estos interrogantes?

Para responder a esta pregunta, es necesario volver a los aportes de Searle, particularmente a la idea de que los actos de habla “serios” (no ficticios) pueden ser transmitidos por textos de ficción. Pues casi toda obra de ficción comunica uno o más mensajes, pero estos actos de habla “serios” que el texto tiene por misión transmitir no están necesariamente explícitos en él. Una de las operaciones críticas que podemos realizar sobre un texto es la interpretación de algunos de esos actos de habla “serios”. En este caso, podemos identificar una aserción que implica una postulación: es necesario entender el mal extremo (*L’adversaire*) o el engaño acerca del mal extremo (*El impostor*) para combatirlo. Esa empresa -al menos en el plano literario- no debe hacerse sin poner en cuestión la posición de enunciación de quien escribe y el lugar desde donde lo hace, incluyendo en eso la tradición historiográfica o novelística de las que participa un proyecto literario. Los procedimientos metaficticiales cumplen la función de desarmar esos supuestos y desnaturalizar diversas convenciones narrativas enraizadas en formas de pensar el pasado o la realidad.

La escritura de estas obras responde a la necesidad de comprender no sólo el por qué sino también el cómo de ambas imposturas. Cercas dice: “Yo pensaba que nuestra principal obligación es entender. Entender, por supuesto, no significa disculpar o (...) justificar; mejor dicho, significa lo contrario.” (2014, p. 20). Mostramos la complejidad de la existencia, agrega Cercas, es uno de los deberes del arte. Escribir la biografía de impostores desde un procedimiento autoficcional permite construir un paralelo entre narrador-autor biógrafo, por un lado, y personaje biografiado por otro. Este paralelismo habilita a pensar en la ficción como una forma de impostura. Los procedimientos metafictivos contribuyen a desarmar esa impostura revelando su propio artificio.

Referencias bibliográficas

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alter, R. (1975). *Partial Magic. The Novel as a Self Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press.
- Carrère, E. (2000). *El adversario*. Barcelona: Anagrama.
- Cercas, J. (2014). *El impostor*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Garrido Domínguez, A. (1997). Teorías de la ficción literaria: los paradigmas. En A. Garrido Domínguez (Comp.) *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Genette, G. (1991). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- Hutcheon, L. (1984). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London/New York: Methuen.
- Orejas, F. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arcos Libros.
- Searle, J. (1975). The Logical Status of Fictional Discourse. *New Literary History*, 6(2), 319-338.

PARTE III

Miradas sobre literatura medieval

Expresiones de amor femeninas en dos romans franceses y en *La muerte de Arturo*, de Sir Thomas Malory

Gabriela Cipponeri¹

“El amor debe nacer del corazón, y no por ningún constreñimiento”, afirma Lanzarote en el libro XVIII de *La muerte de Arturo*, de Thomas Malory. Más allá de la espontaneidad con que debe surgir el sentimiento amoroso existen constreñimientos, obligaciones y limitaciones en las historias amorosas narradas en el género *roman courtois* que gravitan sobre las formas de expresión del amor. Este trabajo se propone estudiar las formas de expresar su amor de la amante de Maboagraín en la “Aventura de la Alegría de la Corte”, incluida en *Erec y Enid*, de Chrétien de Troyes (siglo XII), la doncella de Escalot en la *Mort Artu* (*roman* francés del siglo XIII), y las de Ginebra y Elaine de Astolat en los libros XVIII y XIX de *La muerte de Arturo* (1485).²

Se intentará probar que es posible establecer un paralelo entre las formas de expresar sus sentimientos de Ginebra y de la amante de Maboagraín, condicionadas por las costumbres de la corte, y diferenciarlas de las de Elaine de Astolat y la damisela de Escalot, cuyos amores se originan y crecen en el ámbito privado de sus hogares. Se buscará evidenciar que, a medida que los personajes se alejan de la corte, las formas de expresión amorosa se vuelven menos convencionales, pero también, menos efectivas.

¹ UBA. gabrielacipponeri@yahoo.com.ar

² En este trabajo se emplearán las siguientes siglas: EE = Erec y Enid, MD = Le Morte D'Arthur (Malory) y MA = Mort Artu (en este caso se citarán los párrafos además de las páginas). Las citas corresponden a las ediciones mencionadas en la sección obras citadas.

El amor cortesano de Ginebra y de la amante de Maboagraín

La relación de estas dos mujeres con sus respectivos amantes tiene como escenario la corte dado que ambas pertenecen a la nobleza y nacieron y crecieron en ámbitos cortesanos. La forma en que ellas manifiestan sus sentimientos por sus caballeros y las características de sus vínculos con ellos están afectadas, por lo tanto, por las costumbres de la corte.

De acuerdo con los preceptos del amor cortés, estas relaciones se presentan como asimétricas entre los miembros de la pareja, situación que se compara con el vínculo de vasallaje propio del sistema feudal. En estas relaciones, las damas ostentan el poder del rey o señor feudal y sus caballeros aceptan el dominio de ellas cual vasallos. Esta aceptación se efectúa sin cuestionamientos, ni de la autoridad de la dama por sobre el caballero ni de la naturaleza de sus demandas. Evidencia de esto es el otorgamiento de Maboagraín del *don contraignant* que su doncella le pide y su sometimiento a la voluntad de la dama una vez que este es formulado, aun cuando esto implica su reclusión en el vergel y la consecuente desaparición de la alegría en la corte. No solo acepta otorgar el don en blanco y cumplir su promesa porque está en juego su honor, sino que además este caballero afirma:

cuando conocí mi prisión y vi a la que yo más quería, no hice semblante ni puse cara de que me desagradara algo; pues si ella se hubiera dado cuenta, se reservaría para sí misma su corazón y yo no lo quería en ninguna manera, por nada que pudiera ocurrir (*EE*, p. 109).

Es decir, ocultó el desagrado que le producía el requerimiento de la dama para que ella no lo privase de su amor.

Estas damas son caprichosas y exigentes en sus demandas y someten a sus amantes a su voluntad bajo la amenaza de despojarlos de su amor, como sucede con Maboagraín según lo ya detallado. Mucho mejor se aprecia esto en la relación entre Ginebra y Lanzarote al inicio del libro XVIII. La reina, cuyo discurso conocemos de manera directa³, acusa a Lanzarote de que su amor por ella está mermando y de que tiene otras amantes, lo injuria llamándolo

³ Es posible contrastar el rol de las damas en estas obras de Malory y de Chrétien de Troyes a partir de sus intervenciones discursivas. Mientras que en MD oímos a Ginebra en más de una ocasión, en EE no tenemos acceso a la versión de la doncella de los acontecimientos, sólo a la de Maboagraín.

“caballero falso y menguado, y un vulgar lujurioso” (*MD*, p. 201) y lo aparta de su lado sin considerar los argumentos de Lanzarote en su propia defensa. Esto sucede también cuando Ginebra se entera a través de Gawain del amor que siente Elaine de Astolat por Lanzarote y lo asume recíproco. Los celos dan lugar al enojo⁴ y este acarrea la negativa de la reina de ver a Lanzarote o su expulsión de la corte, decisión que puede tomar no sólo porque es la reina, sino también porque Lanzarote es su vasallo en la relación amorosa que los une. Asimismo, los diálogos entre Lanzarote y sir Bors, intermediario entre los amantes, dejan entrever que esta situación se repite con frecuencia y que la reina termina arrepintiéndose de su accionar y admite a Lanzarote en su favor de nuevo. Esta predisposición de la reina permite que Lanzarote anticipe el enojo de Ginebra en relación con el episodio de la manga bermeja de Elaine (*MD*, p. 232).

Por otro lado, el vínculo amor-armas que caracteriza el género *roman* también influye en las manifestaciones de amor de los personajes. Condición del pacto amoroso sellado entre estas parejas es que los caballeros realicen actos heroicos para probar su amor. En el caso de Ginebra y Lanzarote, varias de las aventuras que él protagoniza en los libros XVIII y XIX de *MD* tienen como objetivo salvaguardar a la reina: en el libro XVIII pelea contra sir Mador para librarla de la muerte en la hoguera, y en el XIX se enfrenta dos veces a sir Meliagaunt, la primera para liberarla del secuestro al que la sometió este caballero y la segunda para defender su honor cuando es acusada de haber traicionado al Rey. Asimismo, las damas les ponen condiciones a los caballeros en sus aventuras, de manera que les demuestren el amor que sienten por ellas. Es así como, tras la muerte de la doncella de Astolat, Ginebra, al igual que Elaine, le pide a Lanzarote que lleve una manga suya en el próximo torneo en que participe de incógnito. En el caso de Maboagraín, su doncella confía tanto en sus virtudes guerreras que le pone como condición para su libertad ser vencido por un caballero mejor, creyendo que tal caballero no existe y, por lo tanto, nunca aparecerá.

De lo ya dicho se desprende otra cualidad de la relación entre estas mujeres y sus amantes y de la forma en que ellas expresan su amor. Dado que

⁴ El texto de Malory reza: “cuando la reina Ginebra supo que sir Lanzarote había llevado la manga bermeja de la Hermosa Doncella de Astolat, casi perdió el juicio de ira” (p. 230).

ellos se someten a la voluntad de las damas para conseguir y conservar su favor y llevan a cabo cuanto aventura se les presenta, son personajes activos, en continuo movimiento y combate. Ellas, en cambio, están estáticas comparadas con ellos: permanecen siempre en el mismo lugar (el vergel, la corte de Arturo⁵) y sólo actúan a nivel discursivo. Por lo tanto, así como las armas son la herramienta del caballero, las palabras son las armas que esgrimen las damas para expresar su amor y obtener el de sus caballeros. Un ejemplo de esto es el recurso del don en blanco empleado por la amante de Maboagraín: tanto el pedir como el otorgar el don son actos performativos, cuyo valor está en la importancia que le confieren a la palabra dada. En el caso de Ginebra, su amor, manifestado en su expresión de deseo y también a través de sus celos, su enojo, sus reproches se expresa sobre todo en sus conversaciones con el mismo Lanzarote o con otros caballeros. Cítese, por ejemplo, el encuentro secreto entre Ginebra y Lanzarote en el libro XIX.⁶

Del episodio referido en el párrafo precedente se desprende que Ginebra manifiesta su amor también en el plano sexual, de manera que se entrega a una relación ilícita con su amante. En relación con Maboagraín y su amante, no hay suficiente evidencia en el texto de que su relación involucre este aspecto también.

Elaine y la doncella de Escalot, amores poco convencionales

A diferencia de Ginebra y la amante de Maboagraín, las doncellas de Escalot y Astolat (el mismo personaje en el nivel de la trama, pero distintos en cuanto al tratamiento dado por sus autores) no han frecuentado el espacio de la corte por pertenecer a otros estratos de la nobleza, y sólo conocen algunas de sus prácticas, de manera que sus manifestaciones de amor discrepan de las ya descritas. Elaine de Astolat, por ejemplo, es hija del barón de Astolat y, enamorada de Lanzarote a primera vista, recurre a la costumbre de pedirle al caballero que lleve su manga al torneo. La doncella de Escalot, en cambio,

⁵ Debe tenerse en cuenta que el traslado de Ginebra al castillo de Meliagaunt se hace por la fuerza.

⁶ En este episodio, Lanzarote se acerca furtivamente a la habitación de Ginebra por la noche para visitarla, sube por una escalera que trajo consigo y ante el deseo expreso de ella de que permanezca, arranca las barras de hierro de la ventana para acceder a su recámara. Es decir, el que se traslada y ejecuta todas las acciones para lograr estar con ella es él, ella simplemente permanece en su habitación y se manifiesta discursivamente.

es hija de un valvasor y hace uso del recurso del *don contraignant* para entablar una relación con Lanzarote. Su pedido no es desmesurado como el de la amante de Maboagraín, sino que remite a otra práctica común de la época: pedirle al caballero que haga armas por su amor.

Una vez que conocen a Lanzarote, las vidas de ambas giran en torno a él y ambas expresan su amor por acción y omisión, en el discurso y con el cuerpo. Así, por ejemplo, cuando Elaine de Astolat se entera de que Lanzarote está herido, cabalga en su búsqueda; al encontrarlo herido lo atiende y le brinda sus cuidados durante su convalecencia; demuestra su enojo con su hermano y con sir Bors cuando las llagas de Lanzarote se vuelven a abrir por un descuido, y otra vez lo cuida. La doncella de Escalot también lo cuida en el episodio equivalente del *roman* francés, se muestra hacendosa en su hogar y se arregla y adorna cuando se entrevista con Lanzarote.

De manera inversa, ambos personajes expresan su amor en forma de omisión: cuando Elaine de Astolat es rechazada por Lanzarote, tanto en calidad de esposa como de amante, ella renuncia a vivir, probando la congoja que le produce la negativa del caballero (no duerme, no come, no bebe). La omisión en el caso de la doncella de Escalot, en cambio, es un síntoma de su amor por el caballero, ya que ella misma le admite que desde que lo vio “no pude ni comer ni beber, ni dormir ni reposar” (MA, §57, p. 61), a lo que agrega: “con el pensamiento he estado cavilando; de noche y de día he sufrido todo tipo de dolor y desgracia” (MA, §57, p. 61). Se aprecia, entonces, que en ambos personajes los sentimientos de amor y de dolor se vuelven físicos, se evidencian en el cuerpo⁷. Dado que no hay acceso a la conciencia de estos personajes, solo tenemos la palabra de la doncella del *roman* francés de que sus pensamientos también tienen como objeto único a Lanzarote. En un género que no se caracteriza por la introspección, esta afirmación implica un crecimiento, si bien leve, de la interioridad del personaje.

Esta misma afirmación de la doncella nos permite referirnos al plano discursivo en el que ambos personajes descubren su amor. Elaine de Astolat afirma que ama a Lanzarote en varias oportunidades, por ejemplo, cuando le dice a sir Gawain “no conozco su nombre ni de dónde viene; pero os digo que

⁷ En el caso del personaje de Malory, al encontrar a Lanzarote herido en la ermita se desmaya al menos dos veces, otro ejemplo en el que su cuerpo ostenta el amor que siente por el caballero.

lo amo y os prometo a vos a Dios que así es” (*MD*, p. 228) o cuando insiste en quejarse de sir Lanzarote a su confesor. La doncella de Escalot también se refiere a Lanzarote como el primer y único hombre que podrá amar cuando se halla en conversación con Galván, o cuando les descubre sus sentimientos a su hermano y al propio Lanzarote. En sus intervenciones discursivas se destaca una creciente alusión a la inevitabilidad de su muerte en caso de no ser correspondida⁸, hecho que se concreta cuando Lanzarote rompe su ilusión de ser amada por él. La anticipación de la doncella es tan efectiva que, cuando finalmente se produce su deceso, sin dilaciones ni afectación, este se da casi como una conclusión lógica. Elaine de Astolat también perece de amor ante la negativa de Lanzarote, pero el suyo es un proceso más lento e incluso planificado, ya que organiza su muerte y funeral.

Consecuencias de las expresiones de amor de las damas. ¿Dos tipos de amor?

Más allá de las diferencias entre Elaine de Astolat y la doncella de Escalot, sus expresiones de amor comparten un rasgo que las distancia de las de Ginebra y la amante de Moboagraín: su ineffectividad. Así, mientras que el amor de las damas de la corte es correspondido, al punto del sometimiento total de los caballeros a su voluntad, el amor de las otras doncellas no encuentra respuesta satisfactoria en Lanzarote. Asimismo, mientras que las manifestaciones de amor de Ginebra y la amante de Maboagraín son aceptadas sin crítica abierta, cuando Elaine llega a la corte de Arturo en la barca, ya muerta, despierta la simpatía y pena de los nobles, pero suscita también la autodefensa de Lanzarote, quien para desvincularse de la muerte de la doncella la culpa de desmesura. La carta de la doncella de Escalot, en cambio, hace hincapié en el hecho de haberlo amado lealmente hasta su final.

Es posible que Lanzarote reaccione así en sendos textos porque las formas de expresar su amor de estas doncellas le son desconocidas, además de

⁸ Cítese, por ejemplo, el siguiente fragmento que a ella se refiere: “se enamoró tanto [...] que le pareció que no podría sobrevivir de ninguna manera si no le mostraba su voluntad” (*MA*, §38, p. 42). Más tarde se afirma que, en conversación con su hermano, “le dijo que amaba a Lanzarote con un amor tan grande que moriría si no le ayudaba cuanto fuera necesario para conseguir toda su voluntad” (*MA*, §39, p. 43) o, en sus propias palabras, “he sido destinada a morir por él, y moriré de tal modo que vos lo veréis claramente” (*MA*, §39, p. 43).

por sus sentimientos hacia Ginebra. Como hijo del rey Ban y como caballero de la Mesa Redonda, Lanzarote debe estar más familiarizado con el mundo público de la corte, uno de “disfraces, verdades a medias y motivos mal entendidos”, según Ridy (1976, p. 359, mi traducción) en oposición al mundo espontáneo y generoso de Elaine (o la doncella de Escalot), y con las expresiones de amor cortesanas como las de Ginebra y la amante de Maboagraín. Dichas expresiones se asemejan a las manifestaciones amorosas de las damas en la *fin’ amor* de los trovadores y troveros. Si bien existen distintas características de lo que se conoce como *fin’ amor* y no todas se aplican a todos los ejemplos, Duby destaca “el olvido de sí mismo, la fidelidad y la abnegación en el servicio” como cualidades esenciales de los caballeros (2012 [1990], p. 27), las cuales son apreciables en Lanzarote (respecto de Ginebra) y en Maboagraín. Asimismo, Hauser se refiere a “esta suerte de esclavitud erótica del hombre” (2012 [1951], p. 59) y sostiene que esta y las concepciones asociadas con la cortesía “expresan simplemente los conceptos jurídicos generales del feudalismo y que la noción cortesana caballerisca del amor no es sino la transposición de las relaciones de vasallaje político a las relaciones con la mujer” (2012 [1951], p. 59), como sucede en estas parejas. Por otra parte, Paul Zumthor hace mención de una cualidad de la *fin’ amor* que se encuentra en la relación entre Ginebra y Lanzarote, mas no entre Maboagraín y su amante: su condición de amor adúltero. A esto agrega Zumthor que “la cortesía reposa en el mérito y el libre don” (2012 [1972], p. 91), lo cual sí puede ser vinculado con la relación entre Maboagraín y su doncella.

Luego de haber analizado las obras focalizando la atención en las formas en que los citados personajes femeninos expresan su amor, es posible sostener la divergencia propuesta al inicio entre las expresiones de amor de Ginebra y la doncella de Maboagraín, cultivadas de acuerdo a las convenciones de la corte, y la de Elaine y la doncella de Escalot. Según lo observado, las dos primeras exhiben un poder significativo sobre sus amantes que se plasma en sus demandas exageradas y caprichosas, como el *don contraignant* de la doncella de *EE*, o los raptos de celos y furia de Ginebra. Estas demandas ponen a los caballeros en posiciones que les desagradan (Maboagraín se siente preso, Lanzarote se aflige con las reacciones de la reina), mas ellos no vacilan en someterse a la voluntad de sus damas por miedo a perder su favor. Esto reafirma la concepción del vínculo amoroso como un reflejo del vínculo

de vasallaje feudal. Nada de esto sucede con Elaine o la doncella del *roman* en prosa, ya que no tienen ninguna relación con Lanzarote, pero, sobre todo, porque manifiestan su amor de una manera distinta: Elaine es espontánea, decidida, generosa y se vale por sí misma, la doncella de Escalot es humilde pero servicial, fiel y activa, aunque víctima de una ilusión.

Más allá de que existen diferencias entre las relaciones protagonizadas por Ginebra y la doncella de Maboagraín (la primera está envuelta en una relación adúltera y pasional, la otra mantiene una relación lícita y pública), ambas responden a las características principales del *fin' amor*. Las manifestaciones de las otras doncellas, en cambio, se muestran menos pegadas a la convención. Excede los límites de este trabajo determinar hasta qué punto las doncellas de Astolat o la de Escalot sirven como modelo a futuros personajes femeninos en la narrativa o el drama de los siglos subsiguientes, aunque se sugiere como punto de partida de un trabajo posterior.

Referencias bibliográficas:

- Duby, G. (2012). El modelo cortés (Trad. Galmarini, M.A.). En A. Basarte (Comp.) y Dumas, M. (Ed.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media* (pp. 11-34). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. (Tomado de *Historia de las mujeres en Occidente*, tomo III, *La Edad Media, La mujer en la familia y en la sociedad*, pp. 301-319, por Duby, G. y Perrot, M., Dirs., 2000, Madrid: Taurus. Título original: *Storia delle donne in Occidente*, vol. 2, Il Medioevo, 1990, Bari: Laterza).
- Chrétien de Troyes. (1987). *Erec y Enid*. (Trad. Cirlot, V., Rosell, A., y Alvar, C.). Madrid: Siruela.
- Hauser, A. (2012). El romanticismo de la caballería cortesana (Trad. Tovar, A. y Varas-Reyes, F.P.). En A. Basarte, A. (Comp.) y Dumas, M. (Ed.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media* (pp. 35-83). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. (Reimpreso de *Historia social de la literatura y el arte*, tomo 1, pp. 243-289, 1993, Barcelona: Labor. Título original: *The Social History of Art*, 1951, Nueva York: Knopf). (1995). *Mort Artu [La Muerte del rey Arturo]* (Trad. Alvar, C.). Madrid: Alianza Tres.
- Malory, sir T. (2005). *Le Morte D'Arthur [La muerte de Arturo]*. (Ed. Torres Oliver, F.). Madrid: Siruela.

- Riddy, F. (1976). Structure and meaning in Malory's 'The Fair Maid of Astolat'. En *Forum for Modern Language Studies XII*, 4, (pp. 354-366). Recuperado de: <http://campus.filo.uba.ar/mod/folder/view.php?id=129346>
- Zumthor, P. (2012). La «cortesía» (Trad. Basarte, A.). En A. Basarte (Comp.) y M. Dumas (Ed.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media* (pp. 84-97). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. (Reimpreso de *Essai de poétique médiévale*, pp. 466-475, 1972, París:Seuil).

La fiesta de las armas: Acerca de los torneos en obras de Chrétien de Troyes, en *La mort Artu* y en *La muerte de Arturo* de Sir Thomas Malory

Kaila Yankelevich¹

Los episodios en que se describen torneos son una pieza infaltable en la narrativa caballeresca. Una lectura posible de estos episodios podría establecer una dicotomía entre los textos en los que estas fiestas aparecen como eventos felices y aquellos en los que lo hacen como situaciones dañinas o inútiles. Es posible encontrar, sin embargo, trazas de brutalidad en las descripciones de los torneos más festivos, lo que hace pensar que la mirada de las obras de literatura caballeresca sobre las asambleas² nunca fue del todo aprobatoria. Así, a través de distintos ejes se pueden conectar episodios en apariencia felices, como el torneo de Noauz en *El caballero de la carreta* y el de Tenebroc en *Erec y Enid*, con otros más lúgubres o violentos, como los episodios de los torneos de *La mort Artu* y la asamblea de Camelot en *La muerte de Arturo* de Sir Thomas Malory³.

Preparación de los torneos

El primer eje de comparación concierne a la organización de los torneos por parte de los personajes y a la causa de su preparación. En *La mort Artu* queda claro desde un primer momento que es Arturo quien impulsa la convocatoria. La causa expresa del primer torneo –el de Winchester– es la desaparición de las aventuras del reino de Logres, y la preocupación subsiguiente del rey que “no quería

¹ FFyL - UBA. kailayankelevich@gmail.com

² La palabra “asamblea” será utilizada como sinónimo de “torneo”.

³ Las ediciones utilizadas se encuentran en la lista de obras citadas. En adelante dichas obras serán mencionadas, respectivamente, como MA, CC, EE y LM.

que los compañeros dejaran de practicar el ejercicio de las armas” (*MA*, §3, p. 15). Es decir que los torneos están planteados como una distracción mediante la cual Arturo pretende anular el peligro que supondría que los caballeros de la Mesa Redonda, no teniendo oportunidad de usar las armas, terminen guerreando entre sí. Winchester tiene, entonces, una finalidad muy específica y calculada, que se extiende también al resto de los torneos de este *roman*.

No obstante, la participación de Arturo va palideciendo⁴, así como la presencia de torneos en el texto⁵. En *La mort Artu* el fin específico de los torneos se ve frustrado. Sin aventuras en las que desempeñarse, los caballeros de la Mesa Redonda –incluido el rey– deterioran más y más sus relaciones, lo que produce finalmente la ruptura que lleva a la guerra, y con ella al final catastrófico del reino de Logres.

Los torneos de los *romans* de Chrétien, por su parte, no son fruto de una decisión impuesta por una circunstancia negativa, si bien sí tienen fines específicos. En *Erec y Enid*, la corte se encuentra reunida con motivo de una boda, y es tal el ambiente festivo que al cabo de tres semanas “decidieron emprender todos juntos un torneo” (EE, 101). Es decir que el deseo de organizar los juegos es colectivo. En este sentido se los puede pensar como un acontecimiento espontáneo, alegre. Pero si se toma en consideración el contexto en el que están insertos, su significado cambia, dado que todo el *roman* gira en torno al conflicto entre el amor y las armas, expresado en el héroe que se debate entre sus deberes caballerescos y conyugales. Así, resulta paradójico que para celebrar una boda –una fiesta relacionada con el amor– se organice un torneo –una fiesta dedicada a las armas–.

En *El caballero de la carreta*, por otro lado, el torneo de Noauz es planeado por un grupo de doncellas cuya “asamblea creyó oportuno organizar un gran torneo” (CC, 99). El claro objetivo es el de convocar a los caballeros del reino con el fin de elegir marido. Las damas pretenden poner las armas –el torneo– al

⁴ Se podría desarrollar un paralelismo entre la desaparición de los torneos en cuanto al espacio físico que ocupan en la historia y en cuanto al espacio que ocupan en la mente de Arturo, a quien van agobiando otras preocupaciones.

⁵ Durante la segunda parte del *roman*, a medida que desaparecen los torneos, van apareciendo otros hechos de armas, entre ellos el duelo judicial entre Mador y Lancelot, los asesinatos de Gariete y de la dama de Beloe o el asedio a la torre de la reina. Esta escalada de violencia termina con la batalla de Salisbury en la que Mordret hiere de muerte a Arturo.

servicio del amor –su supuesta boda– pero su plan se ve frustrado por la aparición de Lancelot, quien, sin estar interesado en el amor de ninguna dama que no sea Ginebra, demuestra tal habilidad guerrera que opaca a todos los demás caballeros. Las damas, que saben que un caballero así está fuera de su alcance, se frustran y “juran por San Juan que no se casarán ese año” (CC, 110). En este caso, la fiesta de las armas volvió imposible la festividad del amor.

En *La muerte de Arturo* de Malory, finalmente, encontramos elementos que conectan el torneo de Winchester tanto con los episodios de *La mort Artu* francesa como con los de Chrétien. Por un lado, la asamblea es convocada cuando “hizo pregonar el rey una gran justa y torneo” (LM, 215), es pues idea de Arturo organizar los juegos, que además celebran “el Día de Nuestra Señora de la Asunción” (LM, 214 - 215), es decir, en una situación festiva. En este caso, no hay un deseo explícito de Arturo de usar los torneos para suplir la falta de aventuras⁶. Estos dos últimos hechos acercan el torneo de Malory a los de Chrétien. Sin embargo, la supuesta celebración deja a los personajes en una situación muy poco feliz. Lancelot queda malherido y, al enterarse, Arturo afirma que “estas son para mí las peores nuevas que me llegan en siete años” (LM, 226). Los otros caballeros de la Mesa Redonda, aunque no reconocieron al héroe, comparten su inquietud.⁷

Se puede pensar, entonces, que si bien los torneos narrados en las obras de Chrétien y Malory están planteados como eventos felices, convocados por personajes cuya intención es festiva, existen elementos que los acercan al carácter más sombrío e insatisfactorio de las asambleas de *La mort Artu*, como el hecho de que la intención explícita con la cual se organizan las reuniones se vea frustrada –en el caso de Noauz–, o el malestar y el padecimiento que crean dichos eventos en los personajes –en todos los casos–.

El aspecto descriptivo

Como ya se comentó antes, en *La mort Artu* los torneos van desapareciendo. A medida que avanza la obra aparecen menos detalles sobre estas

⁶ De hecho, al principio del libro XVIII del *roman* se dice que cuando terminó la búsqueda del Santo Grial “hubo gran contento en la corte” (LM, 199).

⁷ Se podría desarrollar, como eje adicional, la sensación que deja cada uno de los torneos en los personajes que participan de dichos juegos, centrándose especialmente en el creciente malestar que le generan a Arturo en *La mort Artu* y en la frustración de las damas en el torneo de Noauz.

fiestas: del último de todos apenas sabemos que vence Lancelot y a quiénes vence. Del primero, en cambio, conocemos más detalles, desde qué armas lleva Lancelot hasta en qué lugar se sienta el rey⁸, aunque faltan descripciones propiamente dichas. Se hace hincapié en la cantidad de caballeros que asisten a la asamblea y se nombra entre los presentes al “rey de Escocia, el rey de Irlanda, el rey de Norgales y otros muchos nobles” (MA, §16, 24). Sobre todo, se explica con precisión quién derriba a quién. Predominan, pues, las acciones sobre las imágenes, pero a lo largo de *La mort Artu* también ellas van desapareciendo de estos episodios. Los torneos de Taneborg (§43), Camelot (§66) y Kaharés (§87) ocupan cada vez menos líneas en el texto (Lachet, 1994). La información que recibimos acerca de estos eventos va menguando, y solamente persiste en todos los casos el nombre del ganador, resaltando así el aspecto competitivo.

En los torneos de Chrétien de Troyes, en cambio, el plano descriptivo de los episodios es bien distinto. En ambos hay un gran despliegue cromático, donde los colores que ostentan los caballeros son tan importantes como el caballero mismo. En la tribuna del torneo de Noauz los caballeros que no justan les explican a las damas las identidades de los que participan en los juegos, y para hacerlo se valen de las armas que los identifican. Por ejemplo, reconocen a Governal de Roberdic como a “aquel de escudo rojo con una franja dorada” (CC, 106), o a Ignauro porque “la mitad de su escudo es verde, y lleva un leopardo pintado; la otra mitad, azul” (CC, 106). Las descripciones son muy detalladas y hacen que el aspecto visual del torneo sea difícil de ignorar. De igual forma, en Tenebroc abundan los detalles cromáticos. El autor se detiene, apenas comienza el torneo, en señalar que “¡allí hubo tanta enseña bermeja, tantos velos y tantas mangas azules y blancas (...)! ¡Tantas lanzas (...) de oro y plata (...)!” (EE, 101). Los caballeros suelen ir acompañados de una enseña visual propia, aunque este punto se trata con menos insistencia que en Noauz⁹. Hay, también, múltiples adjetivos, imágenes visuales que permiten imaginar mejor a los caballeros –“cogen las riendas por los nudos y los escudos por las abrazaderas”

⁸ Incluso este detalle, que da una imagen visual de lo que está sucediendo en Winchester, se presenta a través de la acción: “el rey, con gran compañía de caballeros, subió a la torre principal de la ciudad a ver el torneo” (MA, §17, p. 25).

⁹ Ejemplos más cercanos a los del torneo de Noauz son Randurant, que “iba cubierto con un cendal azul” (EE, p. 103), o el mismo Erec, que “monta sobre un caballo blanco” (EE, p. 102).

(EE, 103) – e incluso imágenes auditivas –“allí todos desenvainan las espadas sobre aquellos que caen con gran ruido” (EE, 102) –.

En *La muerte de Arturo* inglesa, por su parte, encontramos una enumeración exhaustiva de los asistentes al torneo de Camelot, similar a la que aparece en *La mort Artu*. Además, se registra minuciosamente cada movimiento de los caballeros durante los juegos, por lo que existe, como en dicho *roman*, un gran predominio de las acciones. El aspecto cromático, sin embargo, está casi ausente. Los únicos colores son el blanco de los escudos de Lancelot y Lavaine, y el rojo de la manga de la doncella de Astolat que lleva Lancelot atada al yelmo.

En oposición al despliegue descriptivo de los torneos de Chrétien, los torneos de *La mort Artu* y de *La muerte de Arturo* aparecen como situaciones grises, privadas de colorido y belleza. El único color que cabe imaginar en estos episodios es el rojo, que no es sólo el color de las armas de Lancelot en Winchester y de la prenda de Elaine en Camelot, sino también el de la sangre, y esto lleva directamente al siguiente eje de este análisis, es decir, el despliegue de la violencia en los torneos.

La violencia en los torneos

En *La mort Artu*, como ya se ha dicho, los juegos tienen por objetivo canalizar los impulsos violentos de los caballeros de la Mesa Redonda de una forma no dañina. Sin embargo, en Winchester Arturo les impide a sus sobrinos, Galván y Gariete, participar del torneo, ya que si Lancelot “venía a justar no quería que se hirieran, ni que surgiera querella ni mala querencia entre ellos” (MA, §16, 25). Algo similar ocurre en *La muerte de Arturo*, donde “no sintió el rey que sir Gawain se apartase de él, pues nunca tenía sir Gawain lo mejor cuando sir Lazarote estaba en el campo” (LM, 219). La violencia que suscitan los juegos, lejos de estar contenida y limitada a su función, puede en cualquier momento desbordarse.

Además del peligro latente que Arturo ha intentado conjurar al organizarlos, en los torneos de *La mort Artu* hay otros peligros, físicos e inmediatos. En Winchester, apenas Lancelot entra en combate le hace a un caballero “una herida grande y profunda en el costado izquierdo” (MA, §18, 25). Poco después su primo lo hiere sin reconocerlo, y cuando decide abandonar el torneo, lo hace “dejando en el lugar a uno de sus escuderos muerto, al que uno de

los caballeros había matado accidentalmente” (MA, §21, 29). Él mismo va “ensangrentado; (...) gravemente herido” (MA, §21, 29 - 30). La muerte patética del escudero es un recordatorio del derroche inútil de violencia que la justa deja atrás. Leídos bajo esta luz, los torneos posteriores, los de Taneborg, Camelot y Karahés, parecen esconder tanta sangre como la que se encuentra explícita en Winchester.

También en *La muerte de Arturo* de Malory abundan las imágenes relacionadas con el dolor y la muerte. Luego de indicar los derribos que ocurren en las justas particulares, se informa que “sir Bors atravesó a sir Lanzarote el escudo y el costado, y se quebró la lanza; y el hierro le quedó dentro del costado” (LM, 221)¹⁰. Después de esto, Lancelot “creyó que había recibido la muerte” (LM, 222). Finalmente, cuando el héroe se retira del torneo¹¹, hay una escena sangrienta en la que le pide a sir Lavaine que le quite la lanza que lleva clavada. Como consecuencia de esto “manó la sangre, casi una pinta, de manera que (...) se desvaneció, pálido y mortal” (LM, 223). El blanco y el rojo, únicos colores mencionados durante el torneo, reaparecen para confluír en el cuerpo maltratado del héroe.

En *El caballero de la carreta* y en *Erec y Enid*, por el contrario, la sangre y la muerte no aparecen de forma manifiesta. Hay, sí, golpes y derribos. En *Erec y Enid* el héroe, luchando contra los caballeros del equipo rival, “destroza la lanza, golpeándole bajo la tetilla (...); luego desenvaina la espada y los atraviesa, hunde los yelmos y los rompe” (EE, 104). Es difícil imaginar que estas hazañas se llevan a cabo sin herir gravemente a nadie. Por su parte, en el episodio de Noauz, Lancelot justa con el hijo del rey de Irlanda, y aquél descubre que “su lanza ha quedado hecha pedazos, pues no ha golpeado sobre musgo, sino sobre un escudo de planchas muy duras y secas” (CC, 108). El escudo perdió, en el momento de la batalla, los adornos que lo caracterizaban: ahora sólo queda el arma.

¹⁰ Como en *La mort Artu*, Lancelot es herido por su primo sir Bors, con quien está en excelentes términos. Además, se encuentra en un momento en posición de matarlos a él, a sir Héctor y a sir Lionel, y en *La mort Artu* ataca a Héctor sin reconocerlo. Tanto en *La mort Artu* como en *La muerte de Arturo*, entonces, el torneo se presenta como una situación fundamentalmente brutal, que puede llevar a parientes y amigos a matarse entre sí por un descuido.

¹¹ Capítulo XII.

En los episodios de Chrétien, el color de la sangre queda relegado a un segundo plano, oculto tras los pendones, prendas y escudos impactantes que los caballeros llevan consigo. Los golpes, sin embargo, son feroces. El objetivo, que es el incremento del honor del ganador, no parece compensar el riesgo que supone participar en los juegos. En este sentido, es imposible pensar que los torneos de Chrétien se sitúan más allá de la violencia explícita de *La mort Artu* o *La muerte de Arturo*; esa violencia está, sólo que menos evidente.

Las damas en los torneos

Compararemos por fin el lugar que ocupan los personajes femeninos en los episodios elegidos, cuestión estrechamente vinculada con la manera como se presenta en cada uno de ellos la tensión entre amor y armas propia de la narrativa caballeresca. Es evidente que las damas tienen un lugar mucho más protagónico en los episodios de Chrétien, como se verá.

En el torneo de Noauz, el conflicto al que se enfrenta Lancelot es la decisión que debe tomar entre perder su honra actuando como un cobarde, como se lo pide la reina, o desobedecer este pedido, faltando así a su deber de amante. Lancelot obedece a Ginebra, subordinando su deseo de obtener más honor al deseo de conservar el amor de su dama. El amor, en este caso, le impide hacer buen uso de las armas. Paradójicamente, cuando sobre el final la reina lo libera y Lancelot actúa como buen caballero, son sus hechos de armas los que impiden que las doncellas, reunidas para buscar marido, sean capaces de amar a otro. Las armas, en este caso, obstruyen el camino del amor, y la tensión amor/armas no llega a resolverse en un equilibrio. Dicha tensión se encuentra también presente en Tenebroc, aunque, como se mencionó antes, dependa más del contexto en el que se inserta el episodio que del episodio en sí. Al torneo, de todas formas, acuden damas que entregan “tantos velos y tantas mangas (...) como prendas de amor” (EE, 101). En este caso, las prendas señalan la presencia de mujeres interesadas en el torneo, pero no un conflicto como el que señalamos en Noauz y el que aparece en el torneo de Winchester de *La mort Artu*.

En dicho *roman*, la presencia de una manga, tradicional prenda de amor, en el torneo de Winchester ocasiona una pelea entre Lancelot y la reina y

la partida del héroe de Camelot. Esa manga, única presencia femenina en Winchester, puesto que ni a la misma Ginebra se le permite asistir, produce un conflicto. En el resto de las asambleas¹², la participación de la reina como espectadora es nula, y contrasta con las intervenciones activas de Ginebra descritas en Noauz. Algo similar ocurre en el torneo de Camelot de Malory, al que la reina no asistió “porque estaba enferma y no podía cabalgar esta vez” (LM, 215). La manga de la doncella de Astolat, sin embargo, llega al torneo y causa luego el conflicto entre los amantes.

La intervención de las damas, entonces, es casi nula pero conflictiva en *La mort Artu* y en *La muerte de Arturo*, y activa en los torneos de Chrétien, pero expresada desde un lugar de tensión con la naturaleza misma de las justas. Se puede pensar, pues, que lejos de dulcificar el escenario en dichos episodios, la presencia femenina lo complejiza y lo vincula con el clima de los torneos de Malory y de *La mort Artu*, donde esta presencia ya no es bienvenida.

A partir de este análisis, y teniendo en cuenta el fracaso del objetivo inicial de los torneos, la violencia que los signa, o la tensión que genera en ellos la presencia femenina, es posible concluir que, si bien los torneos de Chrétien presentan muchas características que los hacen a primera vista más lúdicos y felices, esconden también similitudes que anticipan los torneos sangrientos e inútiles de *La mort Artu*, e incluso de *La muerte de Arturo*.

Referencias bibliográficas

- Anónimo. (1980). *La muerte del rey Arturo*. (Trad. Alvar, C.). Madrid: Alianza.
- Chrétien de Troyes. (1976). *Lanzarote del Lago o el caballero de la carreta*. (Trad. García Gual, C. y Cuenca, L.A.). Barcelona: Labor.
- Chrétien de Troyes. (1982). *Erec y Enid*. (Trad. Alvar, C., Cirlot, M.V. y Rosell, A.). Madrid: Editora Nacional.
- Lachet, C. (1994). «Mais où sont les tournois d’antan ?» : La fin des joutes dans *La Mort le Roi Artu*. En J. Dufournet (Comp.), *La mort du Roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie* (pp. 133 - 155). París: Honoré Champion.

¹² Sabemos que al segundo torneo acude la reina, puesto que más tarde el rey “se marchó de Taneborg con la reina” (MA, §48, p.62), y probablemente se encuentre en Camelot durante el tercer torneo, puesto que tres días después Mador de la Puerta llega a la corte y encuentra a la reina allí (§67). En cambio, a Karahés ya no asiste ni siquiera el rey.

Malory, sir T. (1991). *La muerte del Rey Arturo*. (Trad. Torres Oliver, F.).
Madrid: Siruela.

Variantes alegóricas del amor en el *Roman de la Rose* y en la *Vita Nuova*

Agustina Miguens¹

Introducción

La alegoría es una figura retórica que se define como metáfora prolongada, y, en términos más generales, constituye un segundo significado, distinto del literal (Zink, 1993 pp. 107-112). Como procedimiento hermenéutico ya era utilizado para la exégesis bíblica, pero durante la Edad Media se producen numerosos textos literarios que también requieren una lectura alegórica para su interpretación, como los que nos incumben. La primera parte del *Roman de la Rose* narra, mediante un sueño alegórico, la aventura de un joven para conseguir un beso de un capullo de rosa, símbolo de la amada. A través de distintos procedimientos alegóricos, como figuras pictóricas, personajes que representan de forma abstracta procesos psicológicos como “Celos” o “Buen recibimiento”, y las enseñanzas explícitas del dios Amor, el texto presenta de forma objetiva y abstracta el proceso amoroso y sintetiza las virtudes de la *fin’amor*, que se despliegan a partir de una serie de conductas específicas. Estas virtudes y comportamientos se codificaron progresivamente a lo largo de una tradición que comienza con la lírica provenzal.

Por su parte, la *Vita Nuova* se centra en el amor del joven Dante hacia Beatriz desde su primer encuentro, a los nueve años, hasta después de la muerte de la amada. Esta autobiografía ficcional combina una antología personal de poesías con una prosa autoexegética a partir de la cual el narrador

¹ UBA. agustinamm@hotmail.com

reflexiona sobre su producción lírica. Este texto también requiere una lectura alegórica, ya que cada experiencia de Dante con Beatriz funciona como signo de los cambios progresivos que atraviesa el protagonista y que afectan su concepción del amor y su escritura poética. Estas transformaciones configuran un camino de ascenso espiritual, el cual parte de un amor pasión y culmina con uno espiritual, sublimado, que trasciende la muerte del ser amado. Como afirma Varela, la “vida” del personaje Dante: “no es más que una colección de “hechos” e “imágenes” cada una de ellas significativa en sí misma como huella, signo, sacramento de una verdad superior” (Varela, 2006, p. 67).

El presente trabajo se propone analizar estos dos textos y compararlos a partir de la idea de que, mientras en el *Roman de la Rose* el amor supone un perfeccionamiento moral basado en la incorporación del código ético de la *fin’amor*, la *Vita Nuova* muestra una elevación espiritual que halla su correlato en la expresión poética. En función de esta hipótesis, nuestro trabajo recorrerá algunos puntos nodales de ambos textos que permiten argumentar a favor de este supuesto.

La aventura como perfeccionamiento moral en el *Roman de la Rose*

El *Roman de la Rose* puede considerarse un “arte de amar”, como se anuncia en el prólogo de la obra, no sólo por el hecho de contener mandamientos explícitos a la manera de otros tratados didácticos medievales, sino también porque incluye las enseñanzas en un marco ficcional y narrativo, similar al del *roman courtois*², lo cual las hace más atractivas para el lector. En este sentido, Michel Zink (2012) afirma que “el arte de amar reside más bien en la generalización, mediante el rodeo de la alegoría, de las etapas por las que pasa todo hombre joven que descubre y vive su primer amor” (p. 309). Etapas del amor que representan un camino de perfeccionamiento, tanto para el protagonista como para el lector, quien es invitado por la voz autoral, y de forma explícita, a participar del aprendizaje:

A aquel que hasta el fin permanezca atento puedo asegurarle que al final sabrá muchísimas cosas del arte de amar, con tal de que sea

² Esto puede vincularse con la idea de “*sénefiance*” en los *romans* de Chrétien de Troyes como enseñanza oculta en una ficción.

capaz de entender cuanto diga aquí, para que interprete el significado de este sueño mío. Ya que la verdad que se encubre en él, llegado el momento, podrá descubrir (*Roman de la Rose*, 1998, p. 97)³.

Luego del prólogo, comienza aquello que podemos identificar como la primera etapa del sueño. Esto sucede cuando el protagonista tiene veinte años y es joven e inexperto, pero cuenta con la edad apropiada para enamorarse: “yo cumplí veinte años, al punto en que Amor toma posesión de todos los jóvenes” (*RR*, p. 41). Como primer paso en la adquisición de las virtudes del amor cortés⁴, el joven no debe poseer ciertos vicios, prohibición que se plasma en el texto mediante imágenes antropomórficas pintadas sobre el lado externo del muro que protege el vergel. Algunas de estas imágenes son pecados capitales, como la Aversión, la Envidia y la Avaricia, otras son vicios morales como la Traición, la Codicia, la Villanía⁵ y la Hipocresía, y otras se pueden considerar condiciones incompatibles con el amor cortés: la Vejez, la Pobreza y la Tristeza. Todo esto determina que el acceso al jardín sea para los pocos que carezcan de esas características.

En segundo lugar, al ingresar al vergel el protagonista debe familiarizarse con los personajes de la corte, como Ociosa y Recreo, cuyos nombres indican que el tiempo de esparcimiento es condición indispensable para poder dedicarse al amor y acceder al deleite que este produce. La belleza, la alegría, la cortesía y el buen vestir son características compartidas por todas las personificaciones y son presentadas como alicientes para el amor: “La gente más bella, lo debéis saber, que en el mundo entero pueda imaginarse, son los que acompañan a Recreo aquí, a los cuales él inspira y conduce” (*RR*, p. 58). Los nombres de las flechas de oro del dios Amor, como Belleza, Franqueza, Bello Semblante, y de sus compañeros, por ejemplo, Largueza y Riqueza, indican

³ Después de la primera mención, se denominarán los textos trabajados por sus iniciales.

⁴ El amor cortés es descrito por Michel Zink (2012) como “un amor refinado, perfecto, depurado, no en el sentido platónico sino como el metal en fusión que fluye del crisol, purificado de toda aleación o escoria” (p. 278).

⁵ La “villanía” tenía como significado primario la procedencia campesina, rústica, y por lo tanto, diametralmente opuesta al ámbito de la corte. A medida que la “cortesía” se empezó a vincular en el imaginario con costumbres virtuosas y comportamientos refinados, la “villanía” también adquirió connotaciones morales negativas, tal como explica Paul Zumthor (2012, p.83). Desde esta perspectiva moral es que aparece descrita en el *RR*.

las cualidades y actitudes que debe tener un amante cortés. Después de que el joven protagonista observa a estos personajes, la voz narrativa, desde la madurez que le confieren los años, emite una serie de reflexiones morales, las cual reflejan el aprendizaje que ha internalizado a partir de su experiencia vital. Por ejemplo, después de describir a Riqueza, amonesta a los lisonjeros: “¡Vida miserable debieran llevar estos lisonjeros codiciosos, a los que los nobles despreciar debieran!” (RR, p. 70).

El tercer momento que seleccionamos es el enamoramiento. Este es presentado a través de un juego intertextual con el mito de Narciso, probablemente conocido por el autor a partir de la difusión medieval de las *Metamorfosis* de Ovidio. El narrador se inclina sobre la fuente en la que se ahogó Narciso y ve en ella el reflejo de un pimpollo de rosa, como se indica en la siguiente cita:

En él reflejado, y entre otras mil cosas, distinguí un rosal cargado de rosas, el cual se encontraba en lugar oculto, cercado de un seto todo alrededor. Y me sobrevino un tan gran deseo que, si se me dieran a cambio Pavía o incluso París, no me impedirían que me dirigiera hacia aquel lugar (RR, p. 83).

El mito funciona como una enseñanza que indica que enamorarse de un “otro” significa superar el narcisismo infantil. Por ello, se reprueba el rechazo de Narciso a Eco y se amonesta a las mujeres en general para que no sigan su ejemplo: “Así pues, tomad ejemplo, mujeres que a vuestros amigos os mostráis esquivas. Si vuestros amigos murieron por vos, Amor se podrá vengar algún día” (RR, p. 82). El enamoramiento también se expresa a través de la metáfora de la herida causada por una flecha y se describe como sufrimiento y alivio a la vez: “Esa flecha, pues, la virtud tenía de ser a la vez dulce y dolorosa: desde aquel instante pude comprobar que fue para mí martirio y consuelo” (RR, p. 92).

Después, el protagonista recibe las enseñanzas de Amor, desarrolladas en un largo monólogo en el que el dios adoctrina al narrador a la manera de un maestro con su discípulo. Por eso, este pasaje es el más explícitamente didáctico. Los consejos también apuntan a consolar al amante gracias a su nivel de generalización, como se ve en el siguiente pasaje: “Te estremecerás con escalofríos, como ocurre al hombre que vive angustiado, saldrán de tu cuerpo

profundos suspiros, y debes saber que esto les ocurre a quienes padecen los mismos rigores que a ti en adelante te van a agitar” (*RR*, p. 103).

En una última etapa, el joven fracasa en su intento de obtener el beso de la rosa, ya que es rechazado por los personajes alegóricos Celos, Peligro y Vergüenza, y porque una alta fortaleza se alza alrededor del capullo. No obstante, según las convenciones de la *fin' amor*, un buen amante debe estar dispuesto a sufrir ante el rechazo de la dama, y sus sentimientos deben mantenerse firmes, por lo que estos obstáculos constituyen un nuevo tipo de prueba. Como sintetiza Schnell (2012): “Un largo periodo de sufrimiento separa el comienzo del cortejo de la recompensa (a veces) prometida del amor. En ese lapso el enamorado debe, con su devoción, dar prueba de la sinceridad y constancia de su amor” (p. 377).

La elevación espiritual en la *Vita Nuova*

En la *VN* la aparición de Beatriz sucede en el inicio del relato y desencadena la evolución interior del Dante “protagonista”. Esta evolución se desarrolla a partir de sus recuerdos y une los pocos contactos y experiencias que tiene con Beatriz (conocerla, recibir su saludo, etc.) con un perfeccionamiento espiritual y con cambios en su estilo poético. En este texto, la manera de entender el amor y la forma en que la dama influye sobre el amante está atravesada por nociones filosóficas platónicas (la contemplación de la dama como fin último) y aristotélicas (nociones de sustancia, accidente, virtud). Blanco Valdés analiza esta cuestión basándose en el siguiente fragmento de la *Vita Nuova*: “Amor no es por sí sustancia, sino que es un accidente en la sustancia” (*La Vida Nueva*, 2004, p. 101). Lo accidental es, para Aristóteles, lo contingente y potencial, por lo tanto es algo que puede ocurrirle o caracterizar a un ser, pero no es necesario ni constante. En cambio, la esencia sí es determinante y es “la *substancia* de un *ser* determinado” (Blanco Valdés, 1998, p. 117). Según estas ideas, el amor, que es un accidente, necesita de un amante para poder realizarse en acto, pero además, por ser “accidente en sustancia”, tiene una esencia propia amorosa la cual es capaz de producir cambios profundos en la esencia misma del amante⁶. En relación con lo anterior, el soneto del capítulo XX muestra cómo se produce el enamoramiento

⁶ Como explica Blanco Valdés (1998), para Dante: “es evidente que la esencia de un individuo en el cual se realiza ese Amor, sí se ve modificada pues de no amorosa pasa a ser amorosa” (p. 117).

cuando el sentimiento amoroso pasa de la potencia al acto: “la belleza aparece después en una discreta / dama, que agrada tanto a los ojos, que dentro / del corazón nace un deseo del objeto que agrada; / y a veces dura tanto en éste, que hace / que despierte el espíritu de Amor” (VN, 2004, p. 81).

Al principio de la VN, la concepción del amor está muy influida por la poesía de Guido Cavalcanti,⁷ lo cual se observa en las poesías que desarrollan el sufrimiento y el dolor que produce el amor, como el soneto del capítulo XV: “el semblante muestra el dolor del corazón, / que, desfallecido, se apoya donde puede; / y por la ebriedad del gran temblor parece / que las piedras gritaran: Muere, muere” (VN, p. 67).

En una etapa ulterior, se produce un quiebre cuando Beatriz se niega saludar a Dante por sus requerimientos a las “damas pantalla”. A partir de este momento clave, el poeta renuncia a buscar una recompensa de parte de la amada (el saludo). De un amor sensual, un “loco amor”, que produce sufrimiento en el amante, se pasa a uno intelectualizado y focalizado en el ser amado, lo cual constituye la transformación central de la *Vita Nuova*. Tanto para Dante como para Cavalcanti, “el amor se origina en la vista de una bella imagen, la de la dama, que se intelectualiza y después desciende hasta el corazón” (Blanco Valdés, 1998, p. 122), pero Dante añade que el sentimiento amoroso produce una mejora espiritual y un cambio profundo al combinarse con el alma racional. Esta concepción particular del fenómeno se manifiesta en las poesías de alabanza a Beatriz, que el escritor considera una “nueva materia, más noble que la anterior” (VN, p. 71). Una de las poesías centrales de la VN y que marca esta transición es la balada “Damas que tenéis entendimiento de amor”. Allí se exalta a la dama al considerarla una “maravilla” y se la asimila a un ser celestial: Un ángel invoca al divino intelecto y dice:

Señor, en el mundo se ve
como maravilla el acto que procede
de un alma cuyo resplandor alcanza hasta aquí.

⁷ Dante establece un diálogo intertextual con otros “iniciados” que pueden entender su poesía, conformado por los “*fedeli d’Amore*” (Varela, 2006, p. 62), colegas entre los que se destacan Guido Guinizelli y Guido Cavalcanti, llamado por Dante: “el primero de mis amigos” (VN, 2004, p. 41), del que se nos dice que escribe un soneto en respuesta al primer poema de la VN. Como el texto de Dante se dirige primariamente a un grupo selecto de entendidos, adquiere un carácter esotérico.

El cielo, que no tiene otro defecto,
que el de no tenerla, la reclama a su Señor (VN, p. 75).

Además, la dama representa una fuente de virtud y salud: “Y cuando encuentra a alguien que es digno / de contemplarla, ése prueba su virtud, / pues se le vuelve salud lo que ella le da / y tanta humildad le entrega, que toda ofensa olvida” (VN, p. 76), por lo cual Beatriz deja de ser motivo de sufrimiento y pasa a ser promotora del mejoramiento espiritual a través de un amor sublimado. De este modo, como expresa Bello Valdés (1998): “Ahora ya no se precisa de correspondencias pues basta la alabanza, la poesía reclama del sujeto una cada vez más cumplida autoperfección espiritual. Este amor, en la medida en que significa búsqueda del bien no puede procurar ya dolor y se aúna con la virtud” (p. 38). De este modo, la amada de la VN prefigura las características de la Beatriz de la *Divina Comedia*, “que es símbolo de la Sabiduría, de la Teología, lo que es también Amor” (Bello Valdés, 1998, p. 38).

Esta transformación culmina en los últimos poemas de la VN, después de la muerte de la dama. En el capítulo XXIX, Dante vuelve a tener la misma visión de Beatriz que en su juventud, cuando se le apareció vestida de rojo, pero se arrepiente del deseo sensual que había sentido en ese momento: “recordándola según el orden del tiempo pasado, mi corazón comenzó a arrepentirse del deseo por el que tan vilmente se había dejado poseer algunos días contra la constancia de la razón” (VN, p. 135). Luego, observa que pasan por su ciudad un grupo de peregrinos que lo inspiran a adoptar una actitud devota con respecto a la dama y a expresarlo en el último soneto, en el que describe una visión de Beatriz en el más allá. El amor ha elevado al protagonista a las más altas esferas de la razón y la divinidad:

Allende la esfera que más amplia gira
pasa el suspiro que sale de mi corazón:
inteligencia nueva, que el amor,
mientras llora, pone en él, elevándolo.
Cuando ha llegado allí donde desea,
ve a una dama que recibe honor
y luce tanto, que por su esplendor
el peregrino espíritu la contempla (VN, p. 141).

La *VN* termina con una promesa de cambio personal y de estilo de escritura, con características que ni siquiera puede expresar, ya que se vinculan con la contemplación de la esfera divina. Afirma al respecto el narrador: “Después de escribir este soneto se me apareció una maravillosa visión, en la que vi cosas que me persuadieron a no hablar más de mi bendita dama hasta que pudiese tratar de ella más dignamente” (*VN*, p. 141). Con esto, se liga el final con el comienzo mismo del texto “*Incipit vita nova*” (*VN*, p. 35) como el inicio de una nueva etapa en la vida del poeta en la que puede reflexionar retrospectivamente sobre su transformación desde un amor sensual a uno espiritual, que representa una “nueva vida”.

Conclusión

Creemos que la aventura del protagonista en el *RR* puede entenderse como un camino de perfeccionamiento moral que consiste en la adquisición de las cualidades y conductas de un buen amante cortés. Las mismas experiencias de enamoramiento y fracaso del protagonista contribuyen en el proceso de aprendizaje. En cambio, en la *VN* se da un paso más allá de la concepción del amor de la tradición cortés, ya que en ella se plasma una evolución personal, tanto espiritual como artística, que culmina con un amor sublimado, místico y sagrado hacia el personaje de Beatriz, lo cual prefigura la aparición de este personaje en la *Divina Comedia*.

Por otro lado, el *RR* busca expresar, a partir de una experiencia individual, el proceso amoroso por el que pasa cualquier amante cortés. El nivel de abstracción y generalización hace que el texto funcione como consuelo y como enseñanza para el lector, a quien se interpela directamente. En contraste, la intencionalidad didáctica es mucho más sutil en el texto de Dante. En la *VN* hay un giro sumamente personal y subjetivo, que se observa en el recurso de la autobiografía ficcional y en la expresión de una evolución amorosa, espiritual y poética individual. Seguimos a Auerbach, quien afirma que Dante “es subjetivista en grado sumo: sus rasgos son el poder de Amor como mediador de la sabiduría divina, la conexión directa de la dama con el reino de Dios, la fuerza de ésta para agraciarse al amante con fe, conocimiento y renovación interior” (Auerbach, 2008, p. 51).

A pesar de sus diferencias, en ambos textos el amor no solo es la manifestación de la sensibilidad y de las emociones del hombre sino, fundamentalmente, una fuente de perfeccionamiento, ya sea moral o espiritual.

Referencias bibliográficas

- Auerbach, E. (2008). *Dante, poeta del mundo terrenal*. Barcelona: Acantilado.
- Alighieri, D. (2004). *La vida nueva*, edición bilingüe de Julio Martínez Mesanza. Madrid: Siruela.
- Bello Valdés, M. (1998). La virtud del amor: el amor de la virtud. Notas sobre un itinerario dantesco. *Medievalia*, 28, 36-43. Recuperado de: <https://revistas-filologicas.unam.mx/medievalia/index.php/mv/article/view/93>.
- Blanco Valdés, C.F. (2006). La teoría del *buon perfetto* en Cavalcanti y Dante. *Revista de Literatura Medieval*, 18, 113-127.
- Guillaume de Lorris y Jean de Meun. *Roman de la Rose*, J. Victorio (Ed. y Trad.). Madrid: Cátedra.
- Schnell, R., (2012). El amor cortés como discurso cortés sobre el amor. En A. Basarte (Comp.) y M. Dumas (Ed.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Buenos Aires: EdeFyL, 321-424.
- Varela-Portas de Orduña, J., (2006). El Dante estilnovista, *La Vida nueva*. En *Dante Alighieri* (pp. 37-70). Madrid: Síntesis.
- Zink M., (1993). L'allégorie. En *Introduction à la littérature française du Moyen Age* (pp. 107-112). Paris: Le livre de poche.
- Zink, M., (2012). Un nuevo arte de amar. En Basarte, A. (comp.) y Dumas, M. (ed.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media* (pp. 275-319). Buenos Aires: EdeFyL.
- Zumthor, P., (2012). La "cortesía". En A. Basarte, (Comp.) y M. Dumas, (Ed.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media* (pp. 83-95). Buenos Aires: EdeFyL.

Infidelidad y lascivia: Elementos cómicos en dos textos de las narrativas italiana y francesa del siglo XII

María Constanza Esposito¹

Introducción

El fenómeno de la risa ha sido objeto de interés para filósofos y estudiosos a lo largo del mundo y de la historia. Por qué nos reímos ha sido la pregunta que ha encontrado múltiples respuestas, pero que todavía hoy sigue sin encontrar una explicación unívoca.

Sin embargo, aunque la respuesta a esa pregunta sea harto difícil, lo que sí es sencillo responder es *qué* nos da risa. Por eso, y atendiendo a una coyuntura social, cultural, histórica, es posible identificar ciertos hechos jocosos para el ser humano.

El propósito de este trabajo es, justamente, estudiar uno de esos motivos: el del marido cornudo en la literatura medieval. En esta ocasión, el rastreo y análisis se llevará a cabo en dos textos de fines del siglo XII y comienzos del XIII: el *fabliau* francés “Le villain de Bailleul” y el cuento “El tonel” del *Decamerón* de Boccaccio.

En ambos casos el motivo no solo estructura la narración, sino que es el inspirador incuestionable de la risa. Este aspecto cómico será trabajado desde una doble perspectiva: por un lado, una perspectiva filosófica. Aunque las explicaciones al fenómeno de la risa sean múltiples, creemos que en este

¹ USAL - UNLP. constanza.esposito@usal.edu.ar

caso es sumamente iluminador el análisis del pensador francés Henri Berson en su célebre libro, *La Risa*. Por otro lado, el contexto en que se producen estas obras no puede ser dejado de lado: la alta carga de eroticidad con que se materializa el motivo encuentra su explicación más clara en el análisis bajtiniano de la cultura cómica popular de la Edad Media. Es a través de este doble acercamiento que nos proponemos explicar el *leit motiv* del marido cornudo en ambas narraciones.

La hipótesis del trabajo será entonces: *El tópico del marido cornudo responde a una doble motivación: por un lado, como ejecución del procedimiento cómico bergsonianos por excelencia, la inversión, por el otro, como actualización de los elementos eróticos existentes en la cultura no oficial de la Edad Media.*

Misoginia e ingenio

Un punto clave de contacto entre los dos textos es la artífice de los engaños y adulterios, la mujer. La figura femenina en la narrativa medieval arrastra una pesada herencia desde la época de la Antigüedad Clásica, desde el mismísimo Plauto, como bien ha señalado la crítica.

Existe un tratamiento muy puntual para el fenómeno del adulterio cuando lo lleva a cabo la mujer y esto gira en torno a una pregunta muy sencilla: ¿Cómo puede lograr sus objetivos cuando se encuentra en una situación de inferioridad con respecto al hombre? Naturalmente, la fuerza bruta no es una respuesta. La alternativa, en cambio, es el ingenio. Se utiliza para hablar de la mujer en los *fabliaux* el término “antifeminista” pues ellos tienden a advertir las perfidias que estas llevan a cabo. Anrnaud de la Croix señala, sin embargo, que “Mais cet antiféminisme supposé se teinte aussi d’une grande admiration, chez les auteurs de fabliaux, por la stratégie féminine: . . . elles s’y entendent merveilleusement pour parvenir à leur fins” (De La Croix, 2003, p. 123).

La advertencia no excluye, por lo tanto, la admiración por la elocuencia y eficacia con que estas mujeres salvan el obstáculo de la inferioridad y cuyo recurso mejor explotado es el ingenio.

Tras la historia de “Le Villain de Bailleul”, que narra el cómo una mujer engaña a su muy poco agraciado marido, tanto física como intelectualmente,

para retozar con el capellán del pueblo en sus narices, natural es que la falsa moraleja (rasgo típico, por otro lado, de los *fabliaux*) presentada sea: “. . . mais le fabliau dit à la fin / qu'on doit tenir pour fou / celui qui croit sa femme plus que lui-même” (Bodel, 1994, p. 91).

En el *Decamerón*, conocemos la historia “El Tonel”, en la que Peronella y su amante gozan de los placeres sexuales también, como en el *fabliau*, frente al marido de la mujer. No es casual que Boccaccio la ubique en la séptima jornada del libro, jornada en la cual los jóvenes que escapan de la peste narran historias en las que “. . . se razona sobre las burlas que por amor o por salvarse de ellas han hecho las mujeres a sus maridos, no percatándose de ellos o sí” (Boccaccio, 214, p. 524).

La narrativa medieval es, sin duda, en el mayor de los casos, misógina o al menos “anti-feminista”. Pero aunque este aspecto sea una consecuencia lógica del contexto socio cultural en que estos textos fueron producidos, no podemos ignorar esta admiración que las mujeres despertaban por el agudo uso de su ingenio. Así, en los dos textos trabajados hay un tratamiento levemente redentor para estas mujeres adúlteras.

En “Le Villain de Bailleul”, a pesar de la advertencia final, el narrador hace una descripción significativa del marido engañado: “Il était grand et épouvantable à voir, / un vrai diable, avec un vilaine hure” (Bodel, 1994, p. 8). Tal descripción del hombre, si bien no constituye una justificación para el adulterio, pone de manifiesto el hecho de que la joven no encontraría en el hombre ninguna clase de atractivo. Se advertirá, además, que el hombre no era precisamente iluminado en entendimiento, ya que cree fácilmente a su mujer cuando esta le afirma que está muriendo, e incluso, que ha muerto. Frente al hombre desagradable y por añadidura estúpido, el lector no puede sino solidarizarse con la mujer mucho más que con el marido.

En el *Decamerón*, esta suerte de dimensión redentora aparece de forma mucho más explícita. En la narración, Filóstrato, el joven que relata la historia de Peronella, se inmiscuirá en el relato para hacer declaraciones muy claras a este respecto:

Queridísimas señoras mías, son tantas las burlas que los hombres os hacen, y en especial los maridos, que cuando sucede que alguna mujer burla al marido, no solamente deberíais estar contentas de que ocurriera, o de

enteraros de ello o de oírlo decir a alguien, sino que deberíais vosotras mismas irlo contando por todas partes, para que los hombres comprendan que, si ellos saben burlaros, las mujeres, por su parte, también saben (Boccaccio, 2014, p. 534).

Aunque en líneas generales nos resulta impensable el empoderamiento femenino en el contexto medieval, cuando nos resulta problemático incluso en el presente, es preciso no olvidar que en la literatura de este período, la figura femenina pudo haber tenido, de vez en cuando, un leve vislumbre de justicia poética.

El camino bergsoniano de la risa

El filósofo francés Henri Bergson reflexionó a propósito del problema de lo risible, en su famosa obra, *La Risa*. Y, aunque al principio de la exposición planteábamos que las respuestas sobre este fenómeno son todo menos unívocas, el planteo bergsoniano es especialmente iluminador.

Una primera noción que tomaremos de él es la siguiente: “Lo cómico habrá de producirse cuando los hombres que componen un grupo concentren toda su atención en uno de sus compañeros, imponiendo silencio a la sentimentalidad y ejercitando únicamente la inteligencia” (Bergson, 2004, p. 6). Aquello que mueve a risa, entonces, lo hace toda vez que la empatía sea eliminada.

El motivo del marido cornudo implica, a este respecto, una necesaria eliminación de la solidaridad que el marido pueda suscitar en el público. La pregunta es entonces, ¿cómo hacerlo?

El *fabliau* trabajado usa una metodología clara y sencilla: la presentación de un marido feo, deforme y encima de todo estúpido. La empatía nace de la posibilidad de identificación con otro sujeto, y si el sujeto presentado es un cúmulo de defectos, difícilmente un lector o espectador se sienta identificado. Suponemos que nadie tiene tan poca estima de sí mismo. El marido de esta narración es un claro ejemplo de lo que Bergson denominaba “fealdad cómica”, esa fealdad que deja de ser un simple defecto físico para cruzar los umbrales de la ridiculez.

Un segundo mecanismo bergsoniano que ejecuta el *fabliau* es el denominado “fantoche de hilos”. El recurso consiste en la presentación de “. . . escenas en las que el personaje cree hablar libremente y sin embargo identificamos que es un simple juguete en manos de alguien” (Bergson, 2004, p. 33). Una vez

puesto en marcha el ardid de la esposa, quien se propone convencer al hombre de que este se encuentra verdaderamente en agonía, toda respuesta del marido estará sometida a la falaz sentencia de muerte. Tan víctima es el hombre del engaño, que, cuando el capellán retoce con su esposa, este lamentará no poder darle una paliza porque *ha muerto*: “Certes, si je n’*étais pas mort / vous regretteriez votre entreprise*” (Bodel, 1994, p. 89).

Boccaccio, por su parte, hace una presentación del marido mucho menos radical. Suscita incluso cierta lástima por parte del Filóstrato, quien dice: “No hace mucho tiempo un pobre hombre de Nápoles tomó por mujer una bella y graciosa joven, llamada Peronella” (Boccaccio, 2014, p. 535). Por lo tanto, la comicidad no podrá producirse en este caso a partir de la estética cómica. En cambio, Boccaccio sí apelará al “fantoche de hilos”, y todo aquello que diga el hombre estará sometido al entramado adúltero que ha planteado su esposa. Lo escucharemos decir, por ejemplo: “Oh, Dios, alabado seas siempre, porque aunque me has hecho pobre, me has dado el consuelo de esta mujer buena y honesta” (Boccaccio, 2014, p. 535).

Por añadidura, en ambas narraciones vemos que las mujeres, sabedoras de sus engaños y mentiras, se expresan de manera tal que le recuerdan a sus maridos las desgracias que las aquejan por sus causas: “Que devienda ta malhereuse femme / qui se tuera de chagrín pour toi?” (Bodel, 1994, p. 87) y “Y yo, infeliz de mí, porque soy buena y no me ando con locuras, tengo males y mala suerte” (Boccaccio, 2014, p. 536).

Finalmente, Bergson propone un recurso claro y efectivo para alcanzar el efecto cómico: la inversión, idea que estructura el célebre tópico del mundo al revés que Bajtín, a su vez, trabaja en su análisis sobre la cultura cómico popular.

El motivo del marido cornudo funciona a través de este mecanismo: en una coyuntura histórico social en la que la mujer se encuentra siempre sometida a la fuerza y los designios del colectivo masculino, la inversión consiste en el enroque de estas relaciones de poder. Quien era antes el poderoso ha quedado sometido al débil y este atentado contra una triste expectativa nos genera risa. Naturalmente, no es risible que la mujer, aplastada por siglos de sometimiento sea engañada, pues el adulterio masculino era, de hecho, moneda corriente. En palabras de Cristina Martín de Doria: “El adulterio femenino es un recurso estilístico puesto al servicio de una intencionalidad cómica” (Martín de Doria, 2010, p. 665).

Así, los textos seleccionados materializan este procedimiento cómico claro a través de la historia de estas dos mujeres adúlteras que, mediante ardides verbales, llevan al marido a una situación fácilmente risible al tiempo que satisfacen sus más lascivos deseos. Peronella y la mujer del *fabliau*, a veces llamada Emma, otras Erme, invierten la posición de sumisión en que sus contemporáneas no ficcionales seguramente se encontraban y dejan a sus respectivos maridos en el completo ridículo.

El elemento erótico en la cultura cómico popular

Bajtín, en su célebre obra *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* hace un impecable rastreo de aquellos elementos que constituían una cultura que, aunque no era oficial, estaba profundamente viva.

Los textos seleccionados para el presente trabajo pueden ser eficazmente iluminados por el rastreo bajtiniano, pues un elemento clave de estos es el erotismo. En ambas narraciones, son claras las referencias más o menos explícitas al acto sexual. Contra la expectativa del ojo común, es preciso no olvidar entonces que este aspecto no era algo *extraño* en la narrativa medieval.

El motivo del marido cornudo que, por otra parte es muy rico para explotar el elemento erótico, es además una materialización cultural de la inversión bergsoniana. En palabras de Bajtín: “El carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios y tabúes” (Bajtín, 1987, p. 15).

Los protagonistas de estas narraciones encuentran, entonces, mediante el adulterio, la liberación de la opresión del marido. Pero además, en ambos textos se explota la sexualidad con una naturalidad que muestra de forma clara la eliminación del tabú que existía (y existe) con respecto al sexo: “Il (le chapelain) a délacé ses vêtements, l’a dévêtuë: / sur le fourrage nouvellement battu / ils se sont renversés tous le deux, / lui dessus et elle dessous” (Bodel, 1994, p. 89).

En el pasaje citado, las referencias corporales son muy explícitas: la desnudez, las posiciones que los amantes toman durante el acto. Al respecto, Bajtín había explicado con claridad que “las imágenes del cuerpo, así como la bebida, la satisfacción de las necesidades corporales y de la vida sexual” (Bajtín, 1987, p. 23) eran un elemento capital de la cultura cómico popular.

A propósito, dice Arnaud De La Croix: “Si le Moyen Âge est un civilisation visuelle qui s’attache au geste, au mouvement du corps, cependant l’érotisme reside d’abord dans le regard posé sur ces corps” (De la Croix, 2003, p. 124).

La narración de Boccaccio, por su parte, no escatima a propósito del tema sexual. Peronella y su amante consuman el acto carnal justo mientras el marido de esta se encuentra limpiando lo que parecen heces dentro del tonel. El elemento escatológico era, sin duda, clave en la cultura cómico popular. Pero más allá de la referencia, es llamativo lo explícito de la descripción del encuentro entre los amantes:

Y mientras así estaba, indicando y recordando a su marido, Giannello (el amante), que aquella mañana no había satisfecho plenamente sus deseos . . . se acercó a Peronella, que tapaba por entero la boca del tonel, y llevó a efecto el juvenil deseo . . . Casi al mismo tiempo encontró satisfacción el amante y quedó raspado el tonel (Boccaccio, 2014, p. 538).

Boccaccio ha logrado en su narración la sincronización de dos elementos propios de la cultura popular: las heces (en la limpieza del tonel) y el acto sexual. Sobre esta última, cabe señalar que, en la cultura cómico popular, la satisfacción de las necesidades es sin duda la forma más acabada y efectiva de rebajar todo aquello que es sublime (Bajtín, 1987, p. 137).

Esta cultura asentaba su estética en un sistema de imágenes claro en el que todo giraba en torno a la corporalidad, a este sistema Bajtín lo denominó “Realismo Grotesco”. Las narraciones analizadas toman efectivamente este sistema estético para la construcción de la trama: el predominio del elemento erótico y la riqueza expresiva de registro con la que este es tratado muestran por parte de estos autores, una voluntad clara de aprehender lo risible. No en vano Joseph Bédier había llamado a los *fabliaux* “contes à rire en vers” (De la Croix, 2003, p. 116).

Paralela a la literatura culta que existía, condensada en la materia del amor cortés y la lírica provenzal en Francia y en la Scuola Poetica Siciliana, la lírica toscana y eventualmente el Dolce Stil Novo en Italia, los *fabliaux* y los cuentos cómicos del Decamerón constituyen una expresión clara de esta cultura cómico popular que vivía con intensidad en estos pueblos. Allí donde la aristocracia proponía un modelo de amor apegado a rígidos cánones idealistas, donde el amor se convertía en un juego de espera, de encuentros y

desencuentros, de loas y ennoblecimiento, estos textos no dejaron caer en el olvido esta cultura que, aunque no era oficial, era inmensamente rica.

Conclusión

La inquietud a propósito de la risa como fenómeno humano es una cuestión sumamente difícil de responder. Como proponía Aristóteles, creemos que aquello que suele distinguir al hombre del animal es la risa, y, como todo fenómeno humano, se torna tanto más difícil la explicación cuanto más lo percibimos como exclusivo.

Sin embargo, sí es posible identificar de forma más o menos unitaria ciertas constantes que mueven al hombre a la risa. El motivo del marido cornudo es una de estas constantes.

En literatura, los ejemplos son ricos y frecuentes. “Le Villain de Bailleul” y “El Tonel” no son las únicas narraciones de sus respectivos géneros o colecciones que apelan a este motivo. Son numerosos los *fabliaux* que lo retoman, y son frecuentes los relatos de esta temática en el *Decamerón*.

En el presente trabajo, la propuesta fue justificar que el motivo del marido cornudo genera risa desde dos aspectos: uno filosófico (la risa bergsoniana) y uno cultural (la cultura cómico popular bajtiniana). A través del rastreo de estos procedimientos cómicos, concentrados a su vez en la figura femenina, creemos que se obtiene un resultado interesante.

Por un lado, se explica de forma más o menos acabada por qué el adulterio femenino es gracioso en todas las épocas: la inversión, aunque clara en estos textos medievales, es un mecanismo perenne. La riqueza de la propuesta bergsoniana consiste en que los mecanismos que él sistematiza no encuentran limitaciones temporales ni geográficas y le dan a la risa una dimensión universal. Mientras la mujer ocupe un lugar de subalterna, el marido engañado ha sido y probablemente será motivo de risa en todas las culturas, en todos los tiempos.

Por otra parte, resulta imposible soslayar la coyuntura en que este motivo se interpreta. Aunque risible en nuestro tiempo, en la cultura medieval tomaba otros tintes, especialmente en la mixtura con el elemento erótico. En este aspecto es que la propuesta bajtiniana permite, en el análisis de las narraciones, no hay que olvidar que la fuerza con la que lo sexual aparece retratado no es un mero ejercicio de vulgaridad, sino que reviste una forma clara y valiosa de incorporar una cosmovisión única de esa época y de ese tiempo.

Bergson, entonces, nos permite intentar explicar la risa. Bajtín evita, por su parte, que olvidemos por qué la infidelidad femenina era risible. A través del recuerdo, un recuerdo jocoso que no nos abruma con el peso de las obligaciones que ha adquirido el ejercicio de la memoria en un mundo de guerras y atrocidades, la cultura cómica popular se filtra en nuestros días para (como otrora hiciera) que también nosotros podamos vivir de vez en cuando esa atmósfera de liberación.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Bergson, H. (1994). *La Risa*. Buenos Aires: Losada.
- Boccaccio, G. (2014). *El Decamerón*. Madrid: Alianza.
- Bodel, J. (1994). Le Vilain de Bailleul. En R. Brusegan, (Comp.), *Fabliaux* (pp. 84-91). París: Union Générale d'Éditions.
- De La Croix, A. (2003). *L'Érotisme au Moyen Âge*. París: Éditions Tallandier.
- Martín de Doria, C. (2010). La mujer infiel desde Plauto hasta *Johan Johan* [Exclusivo en línea]. *Biblioteca Digital Universal*. Recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/151687.pdf>

Hospitalidad: Dimensión humana y divina en *Le Voyage de Saint Brendan* (Benedeit)

Susana Verónica Caba¹

Traigo a estas jornadas parte de una investigación mayor² en torno a la figura de Saint Brendan. ³ *Le voyage de Saint Brendan*, texto anglonormando —idioma que los normandos trasladaron a Bretaña— escrito por Benedeit alrededor del año 1120 y cuya riqueza expresiva habilita el desarrollo de ciertas formas narrativas propias del Medioevo francés.

Si bien en otras oportunidades he planteado la inmensa difusión que esta obra tuvo a lo largo de los siglos por toda Europa, es aún un texto que ha tenido una fortuna literaria bastante acotada en el ámbito académico argentino, producto en parte de que su traducción al castellano resulta bastante tardía (S. XX) y porque su temática ha sido abordada desde lo dogmático cristiano exclusivamente.

Concentrada en el eje de análisis propuesto, esta comunicación intenta, por tanto, abordar la noción de hospitalidad en dos episodios de *Le Voyage de Saint Brendan: Arrivée à 'Île d'Ailbe/ L'ordre de Saint Ailbe/ Dieu pourvoit à tout* (vv. 621-778) y *Paul l'ermite/ La loutre ravitailleuse* (vv.1505- 1606), en cuyo interior vemos no solo una visión cristianizada de la vida ultraterrenal sino también un viaje pleno de aventuras, en una dimensión eminentemente humana.

¹ UBA- UNO- ISFD 29 scaba14@yahoo.com

² Este trabajo forma parte de una investigación mayor: “Resignificación de la representación de viajes y viajeros medievales. La matriz narrativa en *Le voyage de Saint Brendan*” cuyo marco es el proyecto UBACyT: Pervivencia y resignificación de tradiciones literarias en la Literatura Europea Medieval (siglos XII-XV), IFyLH, FFyL (UBA) dirigido por la Lic. Silvia Delpy y codirigido por la Dra. Susana Artal.

³ Cfr. Caba, S. 2013.

La hospitalidad, que acompaña y sostiene en gran medida la esencia misma de los viajes en la antigüedad y el medioevo, forma parte de un proceso histórico-cultural mucho más extenso, en el cual se entrecruzan límites folclóricos y mágicos, al mismo tiempo que permite convocar personajes y fuentes histórico- morales.

Será necesario recordar que Brendan desea: conocer “aquel Paraíso, donde primero vivió Adán, aquel que es nuestra herencia y del que fuimos desposeídos” y por ello emprende un viaje en compañía de un grupo de sacerdotes. En ese itinerario esta *congregatio* debe superar una serie de obstáculos que les permitirán fortalecer su fe en Dios. Pero además, el periplo exige que los hombres comprendan la naturaleza que los rodea, que, atravesada por elementos cristianos, carga múltiples connotaciones. Y en particular, que en cada escala que hagan, enfrentarán los elementos naturales y exigirán o recibirán hospitalidad para la prosecución del peregrinaje. Por tanto, este viaje purificador puede entenderse como una progresión espacio-temporal que se corresponde con una evolución espiritual, evolución que se diluye o fragmenta cuando se manifiesta lo racional propio de los hombres.

De esta manera, el abad Brendan y su comunidad eclesial enfrentan el desafío de recibir amparo humano o divino pero, muy especialmente en el encuentro con dos ancestrales anfitriones en su peregrinaje en busca del Edén. La buena asistencia que reciben de éstos, en franca empatía con el objetivo del peregrinaje emprendido, cimienta la apertura a una construcción ficcional que plantea la dialéctica entre lo humano/ lo profano/ lo divino.

Desde esta perspectiva, no sólo cobra importancia el protagonismo del monje penitente en busca del Paraíso ultraterrenal sino en especial el de cada uno de los personajes que lo reciben y su *hospitalitas*, que emana de Dios. La prodigalidad que distingue al monje de la orden de Saint Ailbe y a Paul del resto de los otros monjes es asimismo autorreferencial; así, la cuestión cristológica se ve, sino desplazada, al menos interpelada por una valoración secular de la vida humana misma en la escritura benedictina.

La isla de Saint Ailbe

En el inicio del segundo año de viaje, Brendan y su comunidad arriban a la isla de Saint Ailbe. La escala en la misma permite a los viajeros aprovisionarse y, al mismo tiempo, habilita el análisis sobre la hospitalidad que los peregrinos reciben.

Brendan, después de una navegación de varios meses y de intentar el desembarco durante cuarenta días, logra hacer tierra dificultosamente. La isla ofrece a los viajeros el cobijo y la protección de una abadía suntuosa, una joya en sí misma, a cuyas puertas aparece una fuente doble, de la que mana agua clara por un lado, y turbia por el otro; agua cuyo significado analizaremos más adelante.

Un monje anfitrión acude en busca de Brendan, lo recibe, se postra ante él, lo acompaña y le sirve de guía. Ofrece, asimismo, ayuda material para calmar el hambre y la sed de los monjes. El episodio en su conjunto trabaja sobre la dualidad humano- divino; trabajo- providencia; santidad- pecado; claridad- turbiedad. Ailbe, según Alvar, “uno de los pioneros santos de Irlanda”, será entonces Albeus (Short y Merilees, Bartoli) quien, como el propio Brendan como sujeto histórico (S. V.), abandona sus bienes materiales y su feudo para optar por la vida monástica. Pero así como Ailbe duplica a Brendan, la hospitalidad dada ahora a los viajeros se hace especular, a su vez, por la divinidad, quien hace años, también la ofreció a Saint Ailbe.

Planteada en estos términos, la visita se convierte en una escala necesaria para cobijarse en la ayuda del guía. El episodio asimismo permite mostrar el trabajo de la comunidad eclesial hacia su interior: el servicio de la cena, del uso del refectorio, el trabajo del lector litúrgico, la salmodia eclesial, etc. Pero fundamentalmente compele la idea de conocimiento. Así, Waters establece que Benedeit insertó toques realistas y poéticos en su narrativa en orden de “aportar al conjunto de la historia maravillosa dentro de la comprensión de los mortales ordinarios” (citado por Mackley, 2008: p. 139)⁴. Y la idea de conocimiento, tanto de los lugares por los que se viaje como de los personajes con los cuales los viajeros se encuentran, se ve interpelada por el conocimiento que otorga la Fe y que se manifiesta mediante hechos extraordinarios, maravillosos o mágicos (Cfr., Le Goff, 1985).

Es la oportunidad del monje anfitrión para referir la historia de Ailbe, de su llegada y su pervivencia en la isla, la regla de la orden y el paso del tiempo. Ochenta años han pasado desde la muerte del alma mater de esta comunidad religiosa. Ese espacio temporal permite que el monje anfitrión pueda afirmar:

⁴ Nuestra traducción.

De Dios proviene -no sabemos más-
La carne que comemos.
No tenemos ningún proveedor
Pero cada día hallamos todo preparado
Sin tener que buscarlo por allí fuera (vv. 743- 748).

Así, la providencia divina, en forma de comida milagrosa y de la infinitud del ciclo se derrama en providencia humana, terrenal y fundamentalmente, espiritual. Las provisiones son clasificadas y otorgadas según el día de la semana —festivo o no, según el calendario litúrgico—. Y el uso del agua es explicitado: el agua clara es para beber y la turbia, para las cuestiones terrenales y el aseo. Sin lugar a dudas, en un viaje por mar, el agua dulce es la fuente de la supervivencia, y se reserva entonces a las funciones más dignas: la preservación del cuerpo sagrado de los hombres santos. La afirmación del guía ratifica esta idea de doble prodigalidad: la comunidad eclesial, que se atribuye a Dios, es la única que puede dar hospitalidad a los peregrinos en su viaje salvífico.

Pablo, el ermitaño

El episodio de Pablo, el ermitaño (vv. 1511- 1612) sin dudas potencia y completa el episodio que acabamos de analizar, el de la isla de Ailbe.

Respecto del personaje, si bien no hay un acuerdo generalizado, muchos críticos creen que podría tratarse de San Pablo de Tebas (229- 341), ermitaño retirado al desierto de la tebaida para huir de la persecución del emperador Decio. Podríamos afirmar, sin embargo, junto con Bartoli, Carozzi, Ianello, etc. que se trata de san Pablo de León, de sobrenombre Aureliano y contemporáneo de Brendan, quien fue fundador del obispado de León, en el *finisterrre* bretón. Así, Brendan, Ailbe y Pablo comparten un mismo tiempo histórico que se ve compelido por la errancia, la vida ascética y contemplativa pero que tiene, a su vez, rasgos inaugurales, con fuerte sentido de comunidad y de propagación de la fe, lo que representa, de un modo u otro, la necesidad de prodigalidad, de ofrecimiento de hospitalidad a quienes siguen a estos personajes fundacionales dentro del dogma cristiano.

El episodio parece indicar que la hospitalidad recibida (o por recibir) humaniza a Brendan, que “reduce así su carácter cristológico” (Alvar, 2002,

p. 151), y quien, llamativamente, se muestra ignorante de la historia paulina. Consígnese aquí que la ignorancia que Brendan manifiesta es solo superada por su inmensa Fe; pero en otras versiones de la leyenda, la castellana, por poner solo un ejemplo, la falta de conocimiento no solo potencia a los considerados Padres de la Iglesia, en franca oposición con personajes que solo se sostienen por su Fe y Caridad y parecen desconocer en su totalidad el culto mariano también, sino que se muestra así para sentar y desarrollar las bases dogmáticas de siglos posteriores en la historia de la Iglesia.

El episodio imbrica pues dos visiones, dos tradiciones que se fundirán: la cristiana y la céltica. La primera recupera la *peregrinatio pro Dei amore* y la segunda, la *alienato* que funde a su vez elementos propios de lo ultramundano: la barca encantada sin remos, ni timón ni equipaje; el hombre vestido con su pelo, la longevidad centenaria, etc. Sin embargo, “hay elementos folclórico- maravillosos que se encuentran cristianizados: la nutria y la fuente que alimentan al ermitaño aquí son obra directa de la Providencia” (Alvar, p. 151). La prodigalidad entonces no es cuestionada ni racionalizada, sino que es vivida como una experiencia de vida eclesial, como una prueba más de manifestación de la Fe en la palabra divina y en el hallazgo del Paraíso terrenal para los hombres puros de corazón.

A modo de conclusión

Ambos episodios analizados hasta aquí mantienen ciertas características comunes que permiten la comparación y la posibilidad de extraer conclusiones afines.

En primer término, ambos se inscriben en momentos clave del relato. El episodio de la isla de Ailbe, al comienzo del segundo año, habilita la concreción de la serie de aventuras que se da cuando Brendan y su comunidad constituyen los límites textuales de una franja indefinida que tiende a flexibilizar la dialéctica binaria bien-mal más allá de la vida terrena (Cfr. Le Goff, 1985 y Ebel, 1968) y avanza en la conformación de la estructura tripartita posterior: Infierno, Purgatorio, Paraíso.

Esta zona como espacio moral comienza a hallar su final durante el sexto año (recordemos que todo el ciclo dura siete años, hasta el arribo al Paraíso). En el tiempo del relato se halla inserto antes de la llegada al Paraíso, y en el tiempo de la historia, en el episodio de ‘Pablo, el ermitaño’, antes del séptimo año y del fin del periplo.

Además de la posición estratégica de ambos episodios en el texto, comparten, a su vez, la inclusión de un personaje venerable, sabio y que hace referencia a tiempos pretéritos pero que representa el espíritu de una comunidad monacal. La misma cobra sentido en su aspecto de prodigalidad, es decir, Brendan y sus monjes son recibidos y acogidos por esta idea rectora de ofrecer a otros la providencia divina, dada a los hombres santos, quienes, a su vez, pueden y deben compartirla con los peregrinos y viajeros que comparten su condición. O predicarla como forma de vida emanada de Cristo, prueba de su peregrinaje en la Tierra.

En tercer lugar, ambos episodios comparten la particular visión de que la providencia divina se manifiesta en la hospitalidad de los hombres santos. Confluye entonces en el segundo episodio, imagen especular y amplificada del primero que analizamos, “tres tradiciones” a veces no muy diferenciables entre sí: en primer lugar, una *tradicón clásica*, que proporcionaba junto a sus materiales una idea de *auctoritas* muy importante para la mentalidad medieval; en segundo lugar, una *tradicón cristiana*, que une a la riqueza bíblica y para-bíblica su exégesis, la patrística y la teologías medievales; en tercer lugar, una *tradicón folclórica*, que añade a las anteriores materiales paganos de culturas ancestrales.” (Alvar, p. 39).

En conclusión, la *hospitalitas*, virtud de los viajeros antiguos y medievales, reposiciona a los personajes benedictinos y permite no solo el reabastecimiento material para la prosecución del viaje sino también el apoyo moral y la descripción de ciertas acciones humanas que potencian y afianzan la espiritualidad terrena y ultraterrena.

Referencias bibliográficas

- Alvar, C. (Dir). (2002). Introducción. En Benedeit (Ed.), *María de Francia. Viaje de San Borondón; Purgatorio de San Patricio. Dos viajes al otro mundo*, pp. 10- 94. Madrid: Gredos.
- Bartoli, R. A. (1993). *La Navigatio sancti Brendani e la sua fortuna nella cultura romanza dell'età di mezzo*, Fasano: Schena.
- Benedeit. (2006). *Le voyage de saint Brendan*. Édition bilingue. Ian Short et Brian Merrilees (Ed. Trad. y n.), París: Champion (Champion Classiques. Moyen Âge),19.
- Burgess, G. S. (1995). Savoir and Faire in the Anglo Norman Voyage of St. Brendan. *French Studies*, 49, pp. 257-274

- Caba, S. (2013) Territorios insulares del aspidocelonio. En O. Caeiro, O. [et. al.] (Ed.) (2013). *Estudios argentinos de Literatura de habla francesa: Herencia y transmisión, lealtad y traición, literatura comparada* (pp. 227- 232). Universidad Nacional de Córdoba.
- Carozzi, C. (1994). *Le voyage de l'âme dans l'Au-delà d'après la littérature latine (V – XVIII siècle)*. París : Ecole Française de Rome, 189.
- Ebel, U. (1968). *La littérature didactique allégorique et satirique (Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters)* pp. 181-215/ 231-251. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Ianello, F. (2011). *Il proceso di cristianizzazione dell' aldilà celtico e delle divinità marine irlandesi nella Navigatio sancti Brendani* (pp. 127-151) en 'Ilu.Revista de Ciencias de las Religiones. Dipartimento di Studi Tardoantichi,Medievali e Umanistici: Università degli Studi di Messina, 16.
- Hernández González, F. (Ed.). (2006). *La Navegación de San Brendan* (2006). Madrid: Akal. Clásicos Latinos Medievales y renacentistas, 20.
- Le Goff, J. (1985). *L'imaginaire medieval. Essais*. París: Gallimard.
- Mackley, J. S. (2008). *The legend of St. Brendan. A comparative study of latin and anglo- norman versions*. Leiden: Brill.

PARTE IV

Diálogos con tradiciones literarias occidentales

En el centenario del estreno de *Les Mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire: Un drama experimentalista de fusión de poéticas

Jorge Dubatti¹

El próximo 24 de junio de 2017² se cumplirán 100 años del estreno de *Les Mamelles de Tirésias*³ en París, en el Conservatoire Renée Maubel, rue de l'Orient, Montmartre, por gestión de Pierre Albert-Birot, director de la revista *SIC*. Fue en los tiempos difíciles de la I Guerra Mundial y ante una reducida audiencia de “élite”, que integraron, entre otros, Paul Fort, André Breton, Louis Aragon, Jacques Vaché y Philippe Soupault. Según Peter Read,

la première des Mamelles de Tirésias constitue l'apogée d'une série de «manifestations d'art» (conférences, débats, matinées littéraires et musicales) organisée par SIC, dans divers locaux, à partir de juillet 1916. Lors d'une soirée dans son appartement de la rue de la Tombe-Issoire, en novembre 1916, Pierre Albert-Birot avait proposé à Apollinaire de composer une pièce de théâtre qui serait montée et financée par la revue, afin de compléter sa campagne en faveur de tous les moyens d'expression contemporains. Apollinaire accepta de suite, disant qu'il possédait déjà un drame «commencé bien avant la guerre». (Read, 2000, p. 109)

¹ Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL, UBA. jorgeadubatti@hotmail.com

² Conferencia pronunciada el 9 de mayo de 2017.

³ En adelante, utilizaremos la abreviatura *LMdT*. Las citas del drama se harán por la edición de Gallimard (2003) y por la traducción de Mariano Fiszman (2009).

Para entonces Apollinaire ya había atravesado la trepanación necesaria para su curación de las heridas de guerra. Desde agosto de 1916 se lo veía, convaleciente, con la cabeza vendada, visitar los lugares que le eran familiares de la Rive Gauche (Pascal Pia, 1958, pp. 17-18).

Evoquemos el equipo creativo que llevó adelante la puesta de *LMdT*. Interpretaron los personajes Edmond Vallée (El Director, Presto), Louise Marion (Teresa – Tiresias – La Cartomántica), Marcel Herrand / Jean Thillois (El Marido), Juliette Norville (El Gendarme), Juliette “Yéta” Daesslé (Periodista Parisino, El Hijo, El Kiosko, Lacouf), Howard (El Pueblo de Zanzíbar), Georgette Dubuet (Una Señora), Niny Guyard, Maurice Lévy, Max Jacob, Paul Morissé (Coros). La escenografía y el vestuario estuvieron a cargo de Serge Férat. La música, de Germaine Albert-Birot, fue interpretada al piano por Niny Guyard, ya que la partitura orquestal no pudo ser ejecutada por falta de músicos. La portada del programa de mano contenía un dibujo de Pablo Picasso⁴ y en la página 3 se indicaba: “*Les Mamelles de Tirésias / Drame sur-réaliste en deux actes / et un prologue. / Choeurs, Musique et Costumes selon l’esprit nouveau*”. Read reproduce el facsimilar del programa y lo describe de esta manera:

Le programme des Mamelles de Tirésias, quatre pages non numérotées de dimensions généreuses (25,5 x 29 cm), contient des poèmes de Max Jacob («Périgal-Nohor»); de Jean Cocteau («Zèbre»); de Pierre Reverdy («Mao-Tcha»); de Pierre Albert-Birot («Poème en rond»). Il est orné d’une gravure sur bois de Matisse, le célèbre Nude 1906, dit Le Grand bois, d’une vigueur fauve et expressionniste. Sur la couverture, plus sagement lyrique, un élégant croquis de Picasso représente une belle écuyère devant un cheval qui se cabre. La couverture souligne le fait qu’il s’agit bien d’une «Manifestation SIC», tandis que la page de titre annonce «Les Mamelles de Tirésias ! Drame sur-réaliste en deux actes et un prologue / Choeurs, Musique et Costumes selon l’esprit nouveau représenté pour la première fois le 24 juin 1917», avant de préciser que «La conférence annoncée est supprimée, le prologue en tenant lieu». La 4 e de couverture annonce que SIC commencera la publication des Mamelles de Tirésias dans le numéro de juillet. (2000, p. 118-119)

⁴ Sobre la relación entre Apollinaire y Picasso, véase Peter Read 2010.

En el “Prefacio” a la primera edición de *LMdT* (Éditions SIC, 1918), Apollinaire fechó la composición de su obra entre 1903 y 1916: “Sin reclamar indulgencia, hago notar que esta es una obra de juventud, ya que salvo el prólogo y la última escena del segundo acto, que son de 1916, la obra fue hecha en 1903, es decir, catorce años antes de su representación” (2009, p. 99). Pascal Pia cuestiona la veracidad del dato y sugiere que la obra fue concebida entre fines de 1913 y comienzos de 1914 (1958, pp. 161-164). Sin embargo, por las características de la poética (como enseguida veremos), es posible que *LMdT* se remonte a 1903.

Los historiadores otorgan al estreno de 1917 relevante significación en los procesos de modernización del teatro occidental y en la constitución de la escena de la vanguardia histórica francesa e internacional.⁵ Henri Béhar afirma: “Hubo que esperar a [Roger] Vitrac para comprender que Apollinaire, gracias a la sorpresa, abría el camino hacia una nueva estética teatral que, reaccionando contra el teatro de costumbres y el teatro libre, sería ilustrada por Aragon, Ribemont-Dessaignes, etc. En adelante el teatro estaría hecho de asombro y poesía muchas veces melancólica” (1970, p. 42). En su *The Theatre of Absurd* (1961), Martin Esslin reivindica *LMdT* como antecedente principal del teatro del absurdo, y en su capítulo “Modern Theatre 1890-1920” para la *Oxford Illustrated History of Theatre*, sostiene que “*the champion of cubism among poets, Guillaume Apollinaire, tried to embody its principles in a satirical play LMDt (The Breasts of Tiresias, 1917) (...) Here too all external realism is abandoned in favour of a true ‘super-realism’*” (1997, pp. 378-379). Michel Pruner asegura en *Les théâtres de l’absurd* que “*La création, le 24 juin 1917, des LMDt provoque un scandale analogue à celui d’Ubu (...) constituant un moment important dans l’élaboration d’une esthétique de la provocation*” (2003, pp. 14-15). Finalmente destaquemos las palabras de Michel Décaudin en el prólogo a la edición de *LMdT* de Gallimard:

⁵ Nuestra dedicación al teatro de Apollinaire está enmarcada en el Proyecto UBACyT “Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)” que dirigimos entre 2014-2017, así como en los contenidos de la Cátedra Historia del Teatro Universal (Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Nos complace además pensar nuestro estudio como parte de una tradición argentina de auténtico interés por Apollinaire. Recordemos que la primera traducción al castellano de *LMdT* fue publicada en Buenos Aires (Apollinaire, 1988-1989). Sobre los principales hitos de la recepción de Apollinaire en la Argentina, véase Dubatti 2017a.

“*La représentation de cette pièce avait été, plus que celle de Parade, le grand événement de l’avant-garde en 1917*” (2003, p. 10).

En ocasión del centenario del estreno proponemos releer la poética dramática de *LMdT* en su relación con los procesos históricos del teatro francés y europeo, a partir de la teoría y la metodología que venimos desarrollando en la UBA: Teatro Comparado, Poética Comparada e Historia Comparada de las Poéticas Teatrales.⁶ Primero nos detendremos en el carácter híbrido de la poética de Apollinaire y sus tensiones entre tradición e innovación teatral; luego, analizaremos el vínculo de *LMdT* con el drama experimentalista y la vanguardia histórica; finalmente, identificaremos algunos procedimientos que provienen del drama moderno.

Entre innovación y tradición

Un análisis de la micropoética de *LMdT* nos permite concluir que, a diferencia de lo sostenido por algunos historiadores, el drama de Apollinaire no encuadra totalmente en las coordenadas de la vanguardia histórica. Más bien se trata de un texto dramático híbrido, de fusión de procedimientos de diversas poéticas en práctica en el teatro europeo hacia 1916-1917, entre una innovación radicalizada y convenciones dramáticas impuestas desde décadas atrás. Por una parte, sostendremos que *LMdT* hace una contribución principal a la poética del drama experimentalista (que diferenciaremos del drama vanguardista). Por otra, advertiremos en *LMdT* la presencia de procedimientos que se correlacionan con las estructuras del drama moderno consolidado a finales del siglo XIX.

El dato de los años de composición provisto por Apollinaire, quien fija buena parte de la escritura de la obra en 1903, nos da la razón al aproximar la génesis del texto más al modelo experimentalista de Alfred Jarry (el autor del ciclo de *Ubú Rey* y numerosos otros dramas, referente central de Apollinaire hacia 1900) que a las expresiones de la vanguardia histórica (futurismo y dadaísmo) en la década de 1910. Hacia 1903 la situación del teatro europeo manifiesta una fuerte consolidación del drama moderno y del simbolismo (piénsese en la deuda de Apollinaire con este último en su drama *Couleur du temps*) y un todavía muy germinal avance del experimentalismo. Adelantado

⁶ Para una explicitación de estas perspectivas (que preferimos no desarrollar aquí por razones de espacio), remitimos a nuestro *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica* (2012).

como Jarry, Apollinaire empezó a escribir *LMdT* en 1903 pero debió esperar hasta 1916 para que históricamente se dieran las condiciones de posibilidad de su conclusión, comprensión codificadora y estreno. A diferencia de lo que señala Pascal Pia, creemos que es coherente que la pieza se haya gestado hacia 1903, porque lo confirma justamente la mezcla de procedimientos y poéticas que el texto evidencia. En este sentido, valen para la micropoética de *LMdT* las observaciones de Saúl Yurkievich:

Apollinaire y su poesía se encuentran en la encrucijada entre un mundo que nace y un mundo que perece. A pesar de su entusiasmo modernista, de su fervor por el progreso, de su afirmación de todo lo contemporáneo, no querrá liberarse del pasado, porque no se considera colocado ante un enfrentamiento excluyente. La divergencia no tiene para él visos de opción trágica o de conflicto. Por esta índole suya, la de ser poeta de entremundos, poeta de clausura y de apertura, receptáculo de una antigua y transitada herencia, a la par que punto de arranque de nuevos caminos, su obra nos resulta doblemente atractiva. Un depurado romanticismo finisecular converge con el descubrimiento de nuevos contenidos y nuevos procedimientos poéticos. Hay, si se quiere, dos Apollinaire (...) el Apollinaire tradicional y el innovador. (1968, pp. 9-10).

Apollinaire subtítulo *LMdT* “Drame surréaliste en deux actes et un prologue” (2003, p. 91).⁷ En forma pública, ya había usado poco antes el mismo término cuando participó en la experiencia de *Parade*⁸ con la escritura de un texto para el programa de mano: “Parade y el espíritu nuevo” (recogido más tarde en sus *Chroniques d’art*, 1960, p. 426-427).⁹ La tensión productiva

⁷ A diferencia del programa de mano, donde se lee “sur-réaliste”, en el texto de la edición de 1918 la palabra “surréaliste” aparece sin guión.

⁸ Ballet con música de Erik Satie y guión de Jean Cocteau, estrenado poco tiempo antes de *LMdT*, el 18 de mayo de 2017, en el Théâtre du Châtelet, en París, por les Ballets Russes de Sergei de Diaghilev, con vestuario y escenografía de Pablo Picasso, coreografía e interpretación de Léonide Massine y dirección orquestal de Ernest Ansermet.

⁹ Apollinaire insistirá en este “espíritu nuevo” en *LMdT* (por ejemplo, en el poema dedicatoria a Louise Marion, 2003: 101) y en su texto “L’esprit nouveau et les poètes”, publicado un mes después de su muerte en *Mercur de France* (1° diciembre 1918), donde valora “la sorpresa” como aquello “por lo que se distingue el espíritu nuevo de todos los movimientos artísticos y literarios que lo han precedido” (Béhar, 1971, pp. 37-38).

entre lo nuevo y lo convencionalizado parece estar inscrita en la misma formulación del término “surrealista”. Erróneamente se tiende a asimilar lo “surrealista” apollinairiano como antecedente del movimiento posterior impulsado por André Breton, pero en realidad, tanto en referencia a *Parade* como a *LMdT*, Apollinaire usa el término con otro sentido. En el texto sobre *Parade* anuncia futuras expresiones de ese “espíritu nuevo”, sin duda en referencia al próximo estreno de *LMdT*:

De esta alianza nueva, porque hasta ahora los decorados y los trajes, por una parte, la coreografía, por otra, no tenían entre ellos más que una ligadura artificial, ha resultado en *Parade* una especie de *surrealismo* en el cual yo veo el punto de partida de una serie de manifestaciones de este Espíritu Nuevo [sic, con mayúscula], que, al encontrar hoy la ocasión de mostrarse, no dejará de seducir a la élite, y que promete modificar de arriba abajo para júbilo universal las artes y las costumbres, porque el buen sentido quiere que ellas estén al menos a la altura de los progresos científicos e industriales. (Apollinaire, 1999, p. 138, el subrayado es nuestro)

Apollinaire se refiere aquí a lo “surrealista” como una suerte de nuevo “realismo” (1999, p. 138) que busca producir “emoción estética” (“Los decorados y los trajes de *Parade* muestran claramente su preocupación por extraer de un objeto todo aquello que pueda producir emoción estética”, 1999: 139) y que consiste “ante todo en traducir la realidad” (1999, p. 139). Entiende por traducción una nueva respuesta del arte a la representación de “la realidad” y “la naturaleza”, el pasaje de un realismo externo y objetivista a otro superador, de “análisis-síntesis”. Una forma innovadora de dar cuenta de la realidad social a través de nuevas formas:

Sin embargo, el motivo ya no es reproducido, sino meramente representado, y más que representado, querría ser sugerido por una especie de análisis-síntesis que abarcara todos sus elementos visibles y algo más, si es posible, una esquematización integral que intentaría conciliar las contradicciones al renunciar tal vez deliberadamente a producir el aspecto inmediato del objeto. (1999, p. 139).

De la inmediatez y la reproducción realista (en el sentido convencionali-

zado y dominante en el siglo XIX) a una nueva representación, más compleja y profunda, de la realidad. Pero sin que se pierda la conexión directa con esa realidad que se busca representar. Dice Peter Read: “*Apollinaire propose ainsi une créativité qui dépasse la simple imitation de la nature afin d’exprimer la vérité de l’expérience humaine, plus riche, plus complexe, plus surprenante que ne laisse supposer le réalisme «tranche de vie», forcément réducteur*” (2000, pp. 139-140). El “surrealismo” apollinairiano es, a la vez, integración, superación y ahondamiento de las relaciones entre arte y “naturaleza”. En el texto sobre *Parade* Apollinaire llama también “cubismo” a este nuevo “realismo” (1999, p. 138). El cubismo sería la expresión de ese modo surrealista. En los manuscritos del “Prefacio”, afirma Read, Apollinaire usó los términos “surnaturaliste” y “surnaturalisme”, que luego descartó (2000, p. 139). Tanto en el “Prefacio” a *LMdT* como en el “Prólogo” en boca del Director de la Compañía, Apollinaire insistirá en esta misma dirección. Dice en el “Prefacio” a *LMdT* :

Para caracterizar mi drama usé un neologismo que se me perdonará porque es algo que me sucede muy pocas veces y forjé el adjetivo *surrealista* (...) que define bastante bien una tendencia del arte (...) volver a la naturaleza misma, pero sin imitarla a la manera de los fotógrafos. (2009, pp. 99-100).

El “surrealismo” apollinairiano rompe con la ilusión fotográfica del realismo, pero preserva de este la conexión con la “realidad” y la “naturaleza”, así como su referencialidad. Para Apollinaire este “surrealismo” sigue teniendo una base en el realismo porque es una vuelta a la naturaleza, pero sin mimesis fotográfica. Si bien la obra es “una fantasía”, al mismo tiempo “es mi manera de interpretar la naturaleza” (2009, p. 100). Quiere que, de esta manera, el teatro “pueda tener una influencia sobre las mentes y sobre las costumbres en el sentido del deber y del honor” (2009, p. 104). En el “Prólogo”, el personaje del Director afirma que el espectáculo se ofrece

no con la finalidad
de fotografiar lo que llaman un pedazo de vida
sino para hacer surgir la vida misma en toda su verdad
porque la obra debe ser un universo completo

con su creador
es decir la naturaleza misma
y no solamente
la representación de un pequeño fragmento
de lo que nos rodea y de lo que pasó (2009, p. 117)¹⁰

De los escritos sobre *Parade* y *LMdT* se deduce que Apollinaire propone abandonar la dimensión costumbrista, fotográfica, icónica, mimética del realismo objetivista, el efecto de real (como lo llama Barthes), la ilusión de contigüidad con la empiria, pero no otras dimensiones del realismo, como su origen en la observación de la realidad, su señalamiento referencial de la “naturaleza” y su impacto en la transformación social. Sostenemos que Apollinaire cuestiona los ángulos sensorial, narrativo y lingüístico del realismo¹¹ para liberar el teatro de la representación mimética objetivista de la realidad a través de múltiples procedimientos anti-realistas (en la escenografía, el vestuario, el espacio, la música, la rima, etc). Pero, al mismo tiempo, preserva la capacidad de observación y referencialidad del teatro con la realidad social y su predicación sobre la vida, así como la fuerza del teatro para incidir en la modificación de la realidad. Le interesa, en suma, mantener los aspectos referencial, semántico y voluntario de la poética del realismo.

Se trata en consecuencia de reconocer en la poética “sur-réaliste” de *LMdT*, y de acuerdo con lo que observa Yurkievich, no la ruptura radical con el realismo, sino el pasaje, la absorción y transformación de un realismo a un nuevo *sur-realismo*, con la consecuente tensión y pervivencia de aquel en este. El drama realista (a través de algunos de sus componentes) aparece no totalmente abandonado o roto, sino de alguna manera inscripto o encriptado en el nuevo drama *sur-realista*. Esta es, entonces, nuestra visión a desarrollar: *LMdT* configura una poética en la que, a la par que se observa una innovación radicalizada propia del drama experimentalista, Apollinaire sigue recurriendo a procedimientos (semánticos, referenciales y voluntarios) estatuidos por el drama moderno y el realismo canónico.

¹⁰ El texto original carece de puntuación.

¹¹ Sobre los ángulos sensorial, narrativo, lingüístico, referencial, semántico y voluntario de la poética del realismo en el drama moderno, véase Dubatti, 2009, pp. 36-46.

Drama experimentalista y drama vanguardista

Para la caracterización de la micropoética de *LMdT* necesitamos distinguir dos poéticas abstractas: las del drama experimentalista y el drama vanguardista (Dubatti, 2017b). Lo hacemos recurriendo a las teorías de Peter Bürger (1997) y Umberto Eco (1988). En su conferencia “El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia”, Eco propone diferenciar dos formas de pensar lo nuevo en la historia. El experimentalismo consiste en “actuar de forma innovadora respecto a la tradición establecida” (1988, p. 102) a partir de diferentes grados o niveles de experimentación (“se puede admitir que Joyce experimentaba más que [Henry] James”, 102). El artista experimental, dice, posee “voluntad de hacerse aceptar” por la institución, anhela que “sus experimentos se conviertan en norma con el tiempo” (p. 103). La vanguardia, en cambio, está marcada por “la decisión provocadora, el querer ofender socialmente a las instituciones culturales (literarias o artísticas) con productos que se manifiestan como inaceptables” (p. 103). Si bien Eco dicta esta conferencia en 1984, parece desconocer (al menos no lo menciona) el libro fundamental de Peter Bürger *Teoría de la vanguardia*, publicado en primera edición en 1974 (diez años antes de la conferencia de Eco). Eco coincide, sin mencionarla, con la tesis de Bürger sobre el componente anti-institucional de la vanguardia. Eco sí cita a Renato Poggioli, con quien acuerda en una síntesis de las características de la vanguardia (p. 103). En síntesis, Eco plantea tres diferencias relevantes entre experimentalismo y vanguardia:

Experimentalismo	Vanguardia
“juega con la obra concreta, de la que cualquiera puede extrapolar una poética, pero que vale ante todo como obra” (p. 104) “de la obra se extrapola una poética” (p. 104)	“juega con el grupo de obras o de no obras, algunas de las cuales no son sino meros ejemplos de poética” (p. 104) “de la poética [se extrapola] una obra” (p. 104)
“tiende a la provocación interna a la historia de una determinada institución literaria” (p. 104)	“tiende a una provocación externa, es decir, que quiere que la sociedad en su conjunto reconozca su propuesta como un modo insultante de entender las instituciones artísticas y las instituciones literarias” (p. 104)
“[se refiere a la relación] existente entre Autor y Lector Modelo” (p. 104)	“se refiere a las relaciones entre autores y lectores empíricos” (p. 104)

Por su parte, para Peter Bürger, hay que usar el término vanguardia con un estricto y preciso sentido técnico. Por eso afirma que la vanguardia es “histórica”: constituye un período único e irrepetible en la cultura y el arte, caracterizado por un inédito fundamento de valor: la combinación de la búsqueda de fusión de arte-vida y la lucha contra la institución-arte. “*The attack on the institution of art is the condition for the possible realization of a utopia in which art and life are united*”, afirma en un artículo donde revisa su tesis casi cuarenta años después (2010, p. 696). Destruir la institución-arte significa oponerse no sólo a la situación presente del arte, sino a los procesos que el arte viene desarrollando durante al menos cinco siglos de historia. La vanguardia ataca los fundamentos de la producción, la circulación y la recepción artísticas, pretende acabar con las ideas estatuidas de artista, espectador y especialmente con las instituciones y agentes mediadores (los empresarios, la crítica, los museos, la Universidad, los premios, etc.). Según Bürger, la concepción de la vanguardia histórica corresponde, en su expresión más ortodoxa, a las prácticas y las teorías del futurismo, el dadaísmo, el constructivismo y el surrealismo.

En resumen, el experimentalismo es punta de choque de la modernización intrainstitucional, en cambio la vanguardia histórica, en términos de Bürger, se asienta en otra dinámica más compleja de ruptura y contradicción:

In so far as the historical avant-garde movements respond to the developmental stage of autonomous art epitomized by aestheticism, they are part of modernism; in so far as they call the institution of art into question, they constitute a break with modernism. The history of the avant-gardes, each with its own special historical conditions, arises out of this contradiction (2010, p. 967).

A partir de las observaciones de Eco y Bürger, llamamos drama experimentalista a aquel que persigue una radical modernización frente a lo convencionalizado y la tradición, pero que, a pesar de su alto grado de innovación, se mantiene en el plano intrainstitucional y respeta las reglas de juego y legitimación de la institución-arte. El experimentalismo es intra-institucional. En cambio, el drama vanguardista es aquel que busca la fusión de arte-vida atacando programáticamente a la institución-arte, con el fin de violentarla y disolverla. A diferencia del drama experimentalista, el

vanguardista intenta fundar un espacio extra-institucional y se sostiene en la lucha anti-institucional.

Si conectamos la micropoética de *LMdT* con las poéticas abstractas del drama experimentalista y el drama vanguardista, es evidente que la pieza de Apollinaire trabaja intra-institucionalmente en cuanto a las condiciones de producción, circulación y recepción (Read, 2000). Aunque en un circuito marginal, por los bordes del campo teatral, y resistiendo las adversidades del contexto bélico, ni la práctica de la producción de *LMdT* ni su aparato conceptual plantean violencia destructiva o ruptura contra los basamentos de la institución-arte. *LMdT* impulsa una modernización radical intra-institucional.

Podemos entonces establecer una primera caracterización: *LMdT* es un drama experimentalista, de potente innovación, que en el mejor de los casos, por su radicalidad de innovación, favorece los procesos de modernización y, concomitantemente, colabora en forma indirecta con la generación de condiciones históricas para la afirmación y consolidación del teatro de vanguardia, sin serlo él mismo exponente de la vanguardia.

Como hemos señalado en un trabajo anterior (Dubatti 2017b), a pesar de su diferencia en la relación con la institución-arte, drama experimentalista y drama vanguardista comparten tres campos procedimentales para la construcción de sus poéticas:

I. violencia o “torpedeo”, conscientes y programáticos, contra ciertas poéticas del teatro anterior vigente en la contemporaneidad;

II. recuperación de procedimientos del teatro pre-moderno (entendiendo como tal ya sea el teatro anterior a la Modernidad, o el que se realiza fuera de los territorios de la Modernidad: África, Oriente, la América aborígen) y anti-moderno (que coexiste a la Modernidad pero la enfrenta en sus fundamentos, en conexión de continuidad con lo pre-moderno).¹²

III. la fundación constructiva de un vasto campo proposicional de procedimientos innovadores, que van más allá del ataque a lo estatuido o la recuperación apropiadora de lo marginado:

¹² En *El teatro sagrado* (1992) Christopher Innes demostró que la producción escénica del experimentalismo y la vanguardia histórica buscó en las manifestaciones del tiempo premoderno, dentro o fuera de la civilización occidental, referentes artísticos y culturales que le permitieron confrontar con las estructuras de la institución-teatro vigentes en las primeras décadas del siglo XX e impuestas a través de los procesos históricos de la Modernidad.

a) La liminalidad: la escena investiga formas de fusión y tensión entre arte y vida, entre el teatro y las otras artes, entre el teatro y otras disciplinas y profesiones (ciencia, técnica, automovilismo, aviación, vestimenta, etc.), busca zonas de indeterminación, de frontera o pasaje, de umbral y límite borroso entre campos ontológicos.¹³

b) La redefinición de la teatralidad más allá de lo dramático: contra la idea hegeliana de “drama”, la teatralidad ya no aparece necesariamente asimilada a la representación de una historia encapsulada en sus propias reglas ficcionales (que cuenta con personajes, situaciones, objetos, espacio y tiempo, paralelos al mundo real); tampoco a la puesta en escena de un texto dramático previo. Se la identifica con el acontecimiento o acto de producir *poíesis* corporal en sí mismo, como en *le serate* futuristas o en las sesiones dadaístas. Se desestabiliza lo dramático. La vanguardia pone en tensión dos componentes del teatro presentes desde el origen mismo de lo teatral: lo dramático y lo no-dramático.

c) El irracionalismo: se investiga en estructuras al margen de la razón, como el humor, el absurdo, el disparate o *nonsense*, el símbolo opaco, oclusivo y la construcción de ausencia, lo inconsciente, lo onírico, la apelación a la pura imaginación desligada del control del sentido, en sus diversas manifestaciones, el “azar objetivo”, la escritura automática y la asociación libre, el montaje y el collage.

d) El conceptualismo: tanto en los “ismos” experimentalistas como en las expresiones vanguardistas (futurismo, dadaísmo, surrealismo, constructivismo) proliferan las poéticas explícitas, hacia una nueva dimensión conceptual del teatro, a través, por ejemplo, de metateatro, manifiestos, metatextos, e incluso personajes-delegados que explicitan fragmentariamente el sentido de la innovación o la ruptura, etc. Se diseñan dispositivos conceptuales que crean condiciones de comprensión racional y programática de lo que se va construyendo.

En *LMdT*, en tanto drama experimentalista, reconocemos la presencia de estos campos procedimentales:

¹³ Para el concepto de teatro liminal y la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral, así como las tensiones entre dramático y no-dramático, véase Dubatti, 2016: 7-28 y 2017b.

I. Violencia contra determinadas estructuras teatrales dominantes: Apollinaire “torpedea” algunos artificios del drama moderno: el realismo sensorial (la cara de Teresa es azul, la cara del periodista “no tiene rasgos, sólo tiene boca”); el cronotopo realista (la isla de Zanzíbar se cruza con el *zanzi*, juego de dados); el personaje con entidad psíquica, pasado, pertenencia social, motivaciones, etc.; la representación de lo normal y lo posible como categorías narrativas realistas (la metamorfosis de Teresa-Tiresias, la parición de 40.049 hijos en un solo día por un hombre y sin intervención de mujer, los bebés con vidas de adultos); el acuerdo mimético entre los objetos y su valor signíco (Teresa-Tiresias arroja por la ventana una chata, una escupidera y un orinal, que Marido transforma verbalmente en piano, violín y plato de manteca).

II. *Rattrapage* de estructuras del teatro pre-moderno y anti-moderno: Apollinaire recupera y se reapropia del teatro en verso, la inclusión del “Prólogo” a público, el personaje de Tiresias (adivino ciego del imaginario griego clásico, presente en *Edipo Rey* de Sófocles) y del dios mitológico Zeus que puede parir sólo a Atenea, la apelación al espacio mítico de Zanzíbar (puerto de la región homónima de Tanzania, costa este de África, que comprende las islas Unguja y Pemba, en el Océano Índico, entre África y Asia; etimológicamente, del persa, Zanzíbar quiere decir “costa de los negros”), el personaje del Pueblo de Zanzíbar y la inclusión de los coros (procedimiento que remite a la antigua tragedia griega), la “comedia de magia” barroca, la relación de Teresa-Tiresias y de los teatristas con el Hada Morgana, etc.

III. Lo nuevo propositivo: Apollinaire juega con la liminalidad en la discusión entre Presto y Lacouf sobre el lugar de los acontecimientos (París, lugar de la función teatral, del acontecimiento; Zanzíbar, espacio dramático). Abundan en *LMdT* los artificios de un teatro no-racional, el *nonsense*, el poema-disparate “Eh pastora fume la pipa...”, la imagen absurdista (por ejemplo, “Un gran incendio destruyó las cataratas del Niágara”). La dramaticidad disparatada (mundo imaginario ficcional) genera distancia en el espectador, dificulta o imposibilita construir pacto ficcional y un espesor metafórico continuados, estables y sin fisuras, por lo que el orden convivial-representacional se tensiona con el mundo dramático. Apollinaire redefine la tensión entre dramático y no-dramático: la permanente caída de la dramaticidad y el regreso a lo representacional (la enunciación como enunciado) instalan en primer plano el orden de acontecimiento, la dimensión del teatro como “algo

que pasa” y produce afectación, contagio, estimulación. Apollinaire trabaja además con múltiples procedimientos de explicitación conceptual: el “Prefacio” metatextual a partir de la primera edición (1918), el “Prólogo” metateatral interno a la obra a cargo del personaje Director de la Compañía (cuya función clave explicita en el “Prefacio”: “Para volver al arte teatral, se encontrarán en el prólogo de esta obra los rasgos esenciales de la dramaturgia que propongo”, 2009, p. 103), algunas observaciones metatextuales en los poemas-dedicatorias a los actores. Por otra parte, los dos actos de la pieza incluyen situaciones (por ejemplo, la del Hijo novelista) o referencias directas o indirectas al arte y su función en boca de los personajes (“Después de todo se trata del arte de curar a los hombres / La música se encargará de eso”, Acto I, Esc. 7, 2009, p. 139;

Es sensacional la música moderna
Casi tan sensacional como los decorados de los nuevos pintores
Que florecen lejos de los Bárbaros
En Zanzíbar
No hace falta ir a los ballets rusos ni al Vieux Colombier
(Acto II, Esc. 1, 2009, p. 148).

En una primera aproximación, podemos caracterizar *LMdT* como un drama experimentalista de dinámica intra-institucional, pero que con su espíritu innovador radicalizado alienta el advenimiento y el desarrollo de la vanguardia. Expresiones como la antes citada: “En Zanzíbar / No hace falta ir a los ballets rusos ni al Vieux Colombier”, sugiere que Apollinaire comparte el anhelo de la utopía vanguardista de un arte vital fusionado con la vida.

Pervivencia del drama moderno en *LMdT*

Pero al mismo tiempo reconocemos en la micropoética de *LMdT* que no todo es torpedeo, *rattrapage* de lo olvidado o descartado por la modernidad, liminalidad e irracionalismo. Hay en *LMdT* ciertas perduraciones de la poética del drama moderno en los planos semántico, referencial y voluntario. Detengámonos brevemente en esta otra poética abstracta para luego volver a *LMdT*.

El drama moderno comienza a constituirse en el siglo XVIII, a través de la emergencia del drama burgués, y se consolida como poética en la segunda mitad del XIX (Emile Zola y Henrik Ibsen son dos de los principales

responsables de esa consolidación). Se trata de una de las poéticas de mayor productividad en el teatro mundial hasta hoy. Propone un modelo mimético-discursivo-expositivo que trabaja con una nueva concepción del teatro, a la que llamamos objetivista, sustentada en cinco principios:

a) El ser del mundo es objetivo: existe un mundo “real”, objetivo, compartido por todos los hombres, determinado y constituido por el conjunto de saberes y experiencias de la empiria, y ese mundo posee reglas estables, de base material, por lo que el hombre puede investigarlo, observarlo, conocerlo, medirlo y hacer predicaciones sobre él a partir de un principio de verdad que se sustenta en las constataciones –observación de las recurrencias y comprobaciones- del régimen de experiencia empírica. Ese mundo objetivo es el punto de referencia de la vida social (el común mundo compartido, el régimen de la vida cotidiana y las interacciones humanas) y todo conocimiento o posibilidad del hombre parte de su relación con él.

b) El ser del arte puede ser complementario con el ser del mundo real: el arte, si bien tiene rasgos específicos, posee la capacidad de mimetizar sus mundos poéticos (ficcional) a las reglas de funcionamiento del régimen de experiencia empírica. La *poïesis* teatral puede generar la ilusión de una reproducción mimética de la empiria, pero a la vez organiza esa ilusión para construir hipótesis, tesis, predicaciones sobre el mundo real, y preserva su naturaleza específica de obra de arte.

c) El fundamento es la ilusión de contigüidad entre mundo y arte: la dinámica de relación entre el ser del mundo y el ser del arte debe estar definida por la adecuación del segundo al régimen del primero. El arte se adecua a la percepción del régimen de experiencia y adquiere el estatuto de una extensión valorizada, de una prolongación multiplicadora de la empiria, pero al mismo tiempo supera la diversidad-trivialidad del acontecimiento empírico con la organización en una idea y con la configuración de una estructura de reglas específicas.

d) El tipo de escena canónica en materia de arte teatral es la realista: sustentada en el¹⁴ procedimiento de ilusión de contigüidad metonímica entre los mundos real y poético, el realismo exige la puesta en suspenso de la incredulidad, la aceptación del pacto de recepción respecto de la posibilidad artística de dicha contigüidad. El espectador debe aceptar la convención por la que se

¹⁴ Es importante señalar que el realismo excede las estructuras del drama moderno y se manifiesta en muchas otras poéticas. El drama moderno, en cambio, exige realismo para su versión ortodoxa.

sostiene que el mundo poético es una parte integrada al todo real, pero a la vez sabe que el arte proyecta una determinada valorización de la empiria y se separa de ella por su especificidad de construcción (reglas internas de la poética).

e) Estatuto del artista y función del arte: es un observador del mundo real y un reproductor (reconstructor, recreador) de ese mundo en el arte, no crea un mundo autónomo a partir de su voluntad, sino que se limita a re-crear en la esfera poética las condiciones de funcionamiento de la empiria, con el objetivo de volver a ver la empiria, de verla mejor, de predicar sobre ella y, recursivamente, de incidir desde el arte en el mundo real. La recursividad es relevante en la poética del drama moderno: se parte del mundo para duplicarlo en el arte, pero se pretende que luego el arte incida en la modificación del mundo. Resulta muchas veces difícil precisar si se trata de un vínculo tautológico (el arte ilustra lo ya advertido en el régimen de experiencia) o revelador (el arte pone en evidencia lo propio de la empiria hasta entonces no advertido). La recursividad se resuelve como borramiento de los términos causa-efecto.

Darío Villanueva ha señalado tres dimensiones del realismo que están presentes en la configuración del drama moderno:

- *Realismo genético*: “Todo lo fía a la existencia de una realidad unívoca anterior al texto ante la que sitúa la conciencia perceptiva del autor, escudriñadora de todos sus entresijos mediante una demorada y eficaz observación. Todo ello da como resultado una reproducción veraz de aquel referente, gracias a la transparencia o adelgazamiento del medio expresivo propio [del teatro], el lenguaje [dramático y escénico], y a la ‘sinceridad’ del artista” (2004, p. 43).

- *Realismo formal* : “Hablaemos de realismo formal o inmanente como opuesto al realismo genético y le atribuiremos en vez de aquella ‘hermenéutica de reconstrucción’ -la más lógica para poder proyectar en correspondencia el mundo interno descrito en el texto sobre el mundo real objetivo del que procedía- el principio desarrollado por Hans Georg Gadamer de la distinción estética, que lleva implícita la abstracción ‘de todo cuento constituye la raíz de una obra como su contexto original vital, de toda función religiosa o profana en la que pueda haber estado y tenido su significado’. Es decir, la puesta en paréntesis de ‘los momentos no estéticos que le son inherentes: objetivo, función, significado de contenido’. (...) Esta doctrina gadameriana concede al texto vida propia, relativamente autónoma del autor y de su intención” (2004, p. 68).

- *Realismo intencional o voluntario* : “Nos acercamos así a la compren-

sión del realismo no desde el autor o desde el texto aislado, sino primordialmente desde el lector, con todos los avales necesarios de la fenomenología, que no concibe una obra de arte [teatral] en plenitud ontológica si no es actualizada, y de una pragmática que no considera las significaciones solo en relación al mero enunciado, sino desde la dialéctica entre la enunciación, la recepción y un referente. Un realismo en acto, donde la actividad del destinatario es decisiva y representa una de las manifestaciones más conspicuas del ‘principio de cooperación formulado por H. P. Grice’” (2004, p. 114).

El realismo del drama moderno presenta estas tres dimensiones: la de la presuposición y consecuente sujeción al régimen de experiencia empírica propio del mundo o la realidad; la de una lógica interna del texto dramático y del texto escénico que plantea un vínculo con la especificidad de lo artístico, la negatividad característica de la autonomía; la de la participación del espectador quien, para que haya realismo, debe partir de la aceptación voluntaria de la convención realista, incluso cuando es consciente de la especificidad artística de la obra y sus convenciones.

Como observamos antes, en tanto archipoética o modelo abstracto, los rasgos estructurales inmanentes del drama moderno pueden sistematizarse en seis ángulos, interrelacionados y a la vez subsumidos al efecto de ilusión de contigüidad metonímica entre mundo real objetivo y mundo poético: realismo sensorial, narrativo, referencial, lingüístico, semántico y voluntario (Dubatti, 2009). Por su fuerte productividad en el teatro posterior, de acuerdo con la Poética Comparada, el drama moderno ofrece al menos seis versiones de despliegue histórico: canónica, ampliada, fusionada, crítica, paródica, disolutoria. A través de estas versiones, el drama moderno sigue poseyendo una fuerte productividad hasta el presente y todo parece indicar que seguirá en vigencia en el futuro.

Volvamos a *LMdT*. Como ya señalamos, Apollinaire torpedea algunos ángulos del drama moderno y el realismo (los ángulos sensorial, narrativo y lingüístico) pero preserva otros: referencial, semántico y voluntario. Estaríamos ante una versión fusionada del drama moderno con el drama experimental.

¿Dónde se observan esas pervivencias del drama moderno en la micropoética de *LMdT*? Aunque desde “estéticas nuevas” (“Prefacio”, 2009, p. 104), Apollinaire se propone, como el drama moderno, exponer una predicación sobre la realidad observada y que no es sino una tesis de Apollinaire sobre la

situación de la sociedad francesa contemporánea. Apollinaire repite en *LMdT* la actitud del drama moderno de querer incidir con esa idea principal en la sociedad y producir transformaciones para mejorar la situación social. Para ello necesita, como en el drama moderno, encontrar procedimientos que garanticen la conexión referencial entre el mundo poético de la obra y el mundo real de la empiria. La historia de *LMdT* encarna en su parábola la idea / tesis, y Apollinaire multiplica en su texto la función de los personajes delegados que explicitan la tesis redundantemente. Al mismo tiempo, como en el drama moderno, en *LMdT* se despliega una red simbólica que conecta sensiblemente con la tesis y, en términos semióticos, se construye un paradigma semántico de comunicación que garantiza la transparencia a través de la cohesión y la isotopía pedagógica.

¿Cuál es la idea / tesis que Apollinaire impulsa a través de *LMdT*, tanto a través de la obra como del “Prefacio” y los poemas-dedicatoria a los actores? Es necesaria la repoblación porque se ha convertido en una “cuestión vital” (2009, p. 100). En Francia ha descendido la maternidad (señala Apollinaire a manera de diagnóstico) y es indispensable que nazcan más niños por “el grave peligro reconocido por todos que entraña para una nación que quiere ser próspera y poderosa no tener hijos” (p. 102). “Nada podría provocarme una alegría más patriótica” (p. 101), en referencia a al crecimiento de la reproducción en Francia. La causa del problema que denuncia radica en una “verdad”: “no se conciben más chicos en Francia porque no se hace lo suficiente el amor. Eso es todo” (p. 103). Es necesario repoblar Francia (p. 100) porque en la guerra ha habido mucha muerte (p. 100). Hay que “aprender la lección de la guerra”: la consigna debe ser darle la espalda a la muerte y fomentar el amor y los nacimientos. A riesgo de parecer reaccionario y conservador respecto de los derechos de la mujer, el poema-dedicatoria a Louise Marion, la actriz que encarnó a Teresa-Tiresias, dice literalmente: “*La féconde raison a jailli de ma fable / Plus de femme stérile et non plus d’avortons*” (2003, p. 101), es decir, “no más mujeres estériles y no más abortos”. El término “avorton” puede tener además otro sentido complementario: “*non plus d’avortons*” podría traducirse como “basta de monstruos”, de “engendros”, de “abortos de la naturaleza”. Una mujer que no tiene hijos y quiere ser hombre sería para *LMdT* un “avorton” (monstruo, engendro, aborto de la naturaleza). Observemos que ese “mundo al revés” (el de la mujer que se transforma en hombre y el del

hombre que se convierte en madre) es también objetivado en la puesta con el *cross-dressing* y el *cross-acting* : son actrices las que componen los personajes del Gendarme (Juliette Norville) y del Periodista Parisino /El Hijo / El Kiosko / Lacouf (Juliette “Yéta” Daesslé).

Se trata de una tesis fuertemente directiva (según la tipología textual de E. Werlich, 1975): vale como indicación de acciones para el comportamiento futuro ya sea del artista o del espectador. Es una tesis exigidora de acción: Hay que reproducirse, Debemos tener hijos, Tenemos que repoblar Francia. En síntesis, la pieza pide a los espectadores que hagan el amor y tengan hijos. En el “Prefacio” Apollinaire asegura que, en cuanto cambie la actitud de los franceses respecto de la reproducción, es decir, si su drama transforma la realidad social (como quería y creía que era posible para el teatro en la concepción del drama moderno), recursivamente la pieza dejará de tener su sentido “más trágico” para transformarse en una “farsa” (pp. 100-101). En la argumentación que expone en el “Prefacio” afirma que, para hablar sobre “el problema de la repoblación”, podría haber asumido “el tono sarcástico-melodramático que pusieron de moda los hacedores de ‘obras de tesis’” (p. 100).

También sostiene que “habría podido escribir un drama de ideas” (p. 100). Optó por el “surrealismo”, que consiste en “volver a la naturaleza misma, pero sin imitarla a la manera de los fotógrafos” (p. 100). Es decir: expone el problema de la repoblación a través de “esta fantasía que es mi manera de interpretar la naturaleza” (p. 100). El “surrealismo” le permite exponer tesis e ideas pero a través de nuevas estéticas. Como el mismo Apollinaire explica, no resigna la tesis ni las ideas, sino que las expresa a través de un nuevo realismo o surrealismo. En consecuencia, retomando el sentido que le otorga Apollinaire a la expresión “surrealista”, podemos caracterizar a *LMdT* como un “drama surrealista de tesis” o un “drama surrealista de ideas”. Se trata de un drama de tesis pero no-realista en el sentido canónico, una suerte de drama de tesis o de ideas fusionado con procedimientos experimentalistas. Se trata de exponer ideas pero a la manera de “ciertas invenciones imposibles de novelistas cuya fama está fundada en lo que llaman científico maravilloso” (p. 101). Como afirma en el “Prólogo” el Director, Apollinaire hace “uso razonable de inverosimilitudes” (p. 116). Y esa razonabilidad está destinada a garantizar que el espectador reciba la idea / tesis y sienta su fuerza directiva. En cuanto al paradigma semiótico de comunicación, Apollinaire es contun-

dente: “mi obra (...) es muy clara” (p. 101).

¿Cómo se articula la tesis de la necesidad de la repoblación desde el ángulo de la historia, es decir, de la estructuración formal de la fábula? Observemos que todas las acciones de los personajes de *LMdT* concurren hacia dos campos semánticos complementarios, y que he aquí la central isotopía estructurante de la pieza en todos sus niveles: generar vida (engendrar hijos) o generar muerte, poblar / despoblar. El mismo Apollinaire explicita su conciencia sobre esta cohesión compositiva cuando señala que “todas mis escenas se encadenan según la fábula que yo imaginé y cuya situación principal [es] un hombre que concibe hijos” (p. 101). Desmontemos la historia en un cuadro-esquema a partir del análisis de las acciones principales,¹⁵ los campos semánticos que las involucran y la posible significación de esas acciones en virtud de la idea / tesis (citamos por la traducción de Mariano Fiszman):

ESTRUC-TURA EXTERNA	ACCIONES PRINCIPALES DE LA HISTORIA	CAMPOS SEMÁNTICOS	SIGNIFICACION DE LAS ACCIONES
ACTO I Esc. 1 a 4	Teresa: ser “feminista”, no reconocer “la autoridad del hombre” (121), rebelarse contra su marido, transformarse en hombre (Tiresias), decidir vivir como hombre, no ser madre (“tener hijos cocinar no es demasiado”, 122), irse de casa, dominar a su esposo, quitarle el pantalón, ponerle su pollera, atar a su marido y marcharse	Negación del engendrar hijos (no generar vida, despoblar)	Tópico cómico del mundo al revés: la mujer toma el lugar del hombre y el hombre es feminizado
Esc. 4	Presto y Lacouf: batirse a duelo y matarse entre sí	Generar muerte	Como en la guerra, los hombres se matan entre sí porque “todos los tiros están en la naturaleza” (130)
Esc. 5	El Gendarme: desatar al Marido y confundirlo con una muchacha	Negación del engendrar hijos (no generar vida, despoblar)	Tópico cómico del mundo al revés: atracción sexual de un hombre hacia otro hombre

¹⁵ Por un principio metodológico de análisis, enunciamos las acciones con infinitivos: ser, rebelarse, transformarse, etc.

Esc. 6	Presto y Lacouf: resucitar, expresar hartazgo de “estar muerto” y repudiar la muerte, sin embargo volver a batirse y huir cuando el Gendarme interviene	Generar muerte otra vez	Aunque pueden reflexionar sobre el horror de la muerte, los hombres se siguen matando, la muerte como acto ritual, repetitivo o reincidente en la sociedad ancestral y contemporánea
Esc. 7	El Gendarme: seducir a Marido Marido: aceptar su nueva situación “Si mi mujer es hombre/ es justo que yo sea mujer (...) Soy una decente mujer-señor / mi mujer es un hombre-señora” (p. 138) Coro de Mujeres: celebrar la liberación de Teresa (“Viva Tiresias / No más hijos no más hijos” (p. 139) El Gendarme: avanzar en su seducción del Marido .Marido: resistirse	Negación de engendrar hijos (no generar vida, despo- blar)	Se profundiza el tópico del mundo al revés. El hombre se asume mujer y las mujeres celebran su liberación de la función de engendramiento, parición y maternidad
Esc. 8	El Marido: decidirse a tener hijos él solo porque hay que poblar Zanzibar (“Hay que hacer hijos en Zanzibar nuevamente / La mujer no los hace / el hombre los hará” (p. 142), prometer al Gendarme que para la noche habrá parido hijos sin mujer	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Frente a la necesidad de repoblar y engendrar hijos, la naturaleza transforma al hombre y le da capacidad de parir sin mujer (“natura / me dará sin mujer proge- nitura”, p. 143)
Esc. 9	Marido, Gendarme, Presto, Pueblo de Zanzibar: bailar para celebrar la resolución	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Fiesta frente al próximo nacimiento de niños
EN- TREATO	Coro: repetir tres fragmentos signifi- cativos de las Escenas 8 y 9	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Redundancia sobre el valor de repoblar
ACTO II Esc. 1	El Marido: tener 40.049 niños y cuidarlos	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Un hombre solo, sin colaboración de mujer, como un dios, ha podido engendrar prolificamente
Esc. 2	Un periodista de París: entrevistar a Marido porque “Anunciaron que usted encontró / la manera de que los hombres / conciban hijos” Marido: afirmar que “la voluntad [de engendrar, de repoblar] señor nos conduce a todo” (p. 151) y sostener que los hijos son la mayor riqueza	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Los niños, aunque bebés, producen riqueza al padre (uno de ellos es novelista exitoso, otra es divorciada y cobra una renta del rey de las papas, etc.)

Esc. 3	El Marido: repetir que los hijos son riqueza, refutar a los economistas y afirmar que seguirá pariendo. Engendrar al bebé 40.050 (al que destina para ser periodista)	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Nunca es suficiente el número de niños, hay que seguir multiplicándolos
Esc. 4	El Bebé: transformarse en periodista y atosigar al padre con información Marido: celebrar al hijo, recibir su información, fatigarse con la saturación de información	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Los hijos desarrollan sus capacidades incluso por encima del progenitor, que se siente superado, excedido por sus acciones
Esc. 5	Marido: declarar que el hijo “no salió bien” y pensar en desheredarlo, frente a la llegada de más noticias decidir engendrar un hijo sastre (“nada de bocas inútiles / ahorremos ahorremos” (p. 162)	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Continúa y completa la acción de la escena anterior, disposición para seguir engendrando más niños
Esc. 6	El Gendarme: reconocer que Marido cumplió con lo prometido (engendró 40.050 niños), advertir que Zanzibar colapsa de hambre por tantas bocas que alimentar Marido: proponer pedir “cartas” (tarjetas de aprovisionamiento de alimentos en la guerra) a la cartomántica	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	No importa que haya demanda de alimento, es posible atender, de alguna manera, la demanda que los niños traen
Esc. 7	La cartomántica: afirmar que quienes han tenido hijos serán millonarios y quienes no los han tenido (Gendarme) morirán “en la más horrible de las miserias” (p. 168), estrangular al Gendarme, identificarse como Teresa El Gendarme: resucitar Teresa y Marido: reconciliarse, iniciar nueva relación (vuelve a ser mujer pero sin senos y ha traído consigo a tres amantes) Teresa: liberar sus senos para que “Vayan a alimentar a todos los hijos / de la repoblación” (p. 171) Todos: cantar como celebración del nuevo orden	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Resolución del conflicto: reconstitución de la pareja, pero desde un nuevo orden (no regreso al orden anterior a la mutación de Teresa), Teresa deviene una madre universal cuyos senos alimentan a todos los niños de la repoblación

Recordemos que en el “Prefacio” a *LMdT* Apollinaire escribe que espera, a la manera del drama moderno, que la tesis incida en el cambio social, que el teatro produzca una transformación y ayude al progreso social: “El tema será bastante general como para que la obra dramática que lo tenga como

fondo pueda tener una influencia sobre las mentes y sobre las costumbres en el sentido del deber y del honor” (p. 104).

Se advierte en la pieza una proliferación de personajes que asumen la función de delegados en la transmisión explícita de la idea / tesis, así como contradelegados (Teresa, Coro de mujeres, Gendarme) para favorecer una dialéctica de tesis / antítesis:

ESTRUCTURA EXTERNA	FUNCIÓN PERSONAJE DELEGADO	PERSONAJES CONTRADELEGADO
PRÓLOGO	Director (personaje delegado por excelencia): “Les traigo una obra cuyo fin es reformar las costumbres / trata de los hijos en la familia” (p. 115) “entretener / para que bien dispuestos [los espectadores] puedan aprovechar / todas las enseñanzas que contiene la obra / y que el suelo se estrele de miradas de recién nacidos” (p. 116) “Escuchen oh franceses la lección de la guerra / y tengan hijos ustedes que muchos no tienen” (p. 116)	
ACTO I Esc. 1		Teresa: “tener hijos cocinar no es demasiado” (p. 122)
Esc. 4		Presto: “Todos los tiros [la guerra, la muerte] están en la naturaleza” (p. 130)
Esc. 6	Presto: “Empiezo a hartarme de estar muerto / Pensar que hay personas / que creen que es más honorable estar muerto que vivo” (p. 135) “Pero me repugna que nos hayamos batido en duelo / decididamente uno mira la muerte con ojos demasiado complacientes” (p. 135) Lacouf: “Qué quiere tenemos demasiado buen concepto / de la humanidad y de sus restos” (p. 135)	
Esc. 7	Marido (al Gendarme): “Haría mejor en tener hijos” (p. 141)	Voces de mujeres: “Viva Tiresias / no más hijos no más hijos” (p. 139) Voces de mujeres: “no más hijos no más hijos” (p. 141)

<p>Esc. 8</p>	<p>Marido: “La mujer quiere en Zanzibar derechos políticos / y renuncia de pronto a los amores prolíficos / Las oye usted gritar No más hijos No más hijos” (p. 142) “Zanzibar quiere hijos (...) hay que hacer hijos en Zanzibar nuevamente / La mujer no los hace El hombre los hará” (p. 142). Kiosko: “Deseen que los hijos triunfen (...) repoblar Zanzibar” (p. 143) Marido: “cómo natura / me dará sin mujer una progenitura” (p. 143) y repite lo mismo a continuación el Gendarme</p>	
<p>Esc. 9</p>	<p>Primero Gendarme y luego Marido repiten “cómo natura / me dará sin mujer una progenitura” (p. 144)</p>	
<p>ENTREACTO</p>	<p>Coros: repiten frases del personaje Kiosko “Deseen que los hijos triunfen”, “repoblar Zanzibar” (p. 146)</p>	
<p>ACTO II Esc. 2</p>	<p>Periodista: “Anunciaron que usted encontró / la manera de que los hombres / conciban hijos” (p. 150) “En suma usted es algo así como padre soltero” (p. 152) Marido: “La infancia es la riqueza de residencias / mucho más que el dinero y las herencias” (p. 152)</p>	
<p>Esc. 3</p>	<p>Marido: “Cuantos más hijos tenga / más rico seré y mejor podré alimentarme” (p. 156) “acaso no es sensacional tener una familia numerosa / quiénes son entonces esos economistas imbéciles / que nos hicieron creer que el hijo / era la pobreza” “por eso voy a seguir teniendo hijos” (p. 156)</p>	
<p>Esc. 7</p>	<p>La cartomántica: “Castos ciudadanos de Zanzibar / que ya no conciben hijos / sepan que la fortuna y la gloria / los bosques de ananás y las tropillas de elefantes / le pertenecen por derecho / en un futuro cercano / a quienes para tenerlos hayan concebido hijos” (p. 167) “Usted que es tan fecundo [al Marido] (...) Usted se hará diez veces millonario” “Usted [al Gendarme] que no concibe hijos / morirá en la más horrible de las miserias” (p. 168) “Levanten vuelo pájaros de mi debilidad / vayan a alimentar a todos los hijos / de la repoblación” (p. 171).</p>	<p>Gendarme: “Pero la población zanzibariana / hambrienta por el aumento de bocas para alimentar / está en trance de morir de hambre” (p. 165)</p>

A manera de la red simbólica puesta al servicio de la tesis en el drama moderno, en *LMdT* hay un conjunto de potentes imágenes que generan “emoción estética” complementaria a las ideas de la pieza: una mujer (anti-madre) que no quiere ser mujer y quiere ser hombre; un hombre que es visto como una mujer; un hombre que debe parir solo (suma de padre y madre, un hombre-madre); la multitud de recién nacidos. El símbolo de Tiresias andrógino (desde el título) adquiere doble sentido: es monstruo o engendro (*avorton*) y, a la par, unidad del hombre y la mujer (“Ellas son todo lo que somos y sin embargo no son hombres”, frase repetida en boca de Presto y de los Coros, Acto I, Esc. 9, 144, y Entreacto, p. 146).

Nos interesa volver sobre la expresión del Director en el “Prólogo”: “el uso razonable de inverosimilitudes” (2009, p. 116), “*l’usage raisonnable des invraisemblances*” (2003, p. 114). ¿Qué debemos entender por “razonable”? Programado, calculado, deliberado: por un lado, “torpedeo” consciente a las estructuras del drama moderno y el realismo (Apollinaire sabe dónde atacar, qué torpedear) y, por otro, consciente preservación de ciertas estructuras (exposición de una idea/tesis en la historia y a través de personajes-delegado, red simbólica, redundancia pedagógica, férrea isotopía, paradigma semiótico de comunicación transparente) puestas al servicio de la observación y la predicación social, la transmisión de la tesis, la garantía de comunicación con el espectador y el anhelo de transformación social. Acaso esta expresión: “*raisonnables invraisemblances*”, sea el oxímoron, el híbrido, la fusión que mejor expresa la poética de cruce entre experimentalismo y drama moderno.

En suma, según lo analizado, podemos caracterizar la micropoética de *LMdT* como un espacio de tensiones entre drama experimentalista y estructuras del drama moderno. Pero también como una poética innovadora que, sin ser exponente de la vanguardia histórica, pone a circular una energía artística que estimula la emergencia y el desarrollo de la vanguardia teatral en Francia. Poética experimentalista de fusión de procedimientos, *LMdT* no sería entonces, de acuerdo a nuestras conclusiones, un hito de la vanguardia histórica, sino de los procesos de modernización radical en la historia del teatro europeo.

Referencias bibliográficas

- Apollinaire, G. (1918). *Les Mamelles de Tirésias*. Paris: Éditions Sic.
Apollinaire, G. (1946). *Les Mamelles de Tirésias*. Paris: Éditions du Béliet.

- Apollinaire, G. (1960). *Chroniques d'art (1902-1918)*. Paris: Gallimard. Édition de L.-G. Breuning.
- Apollinaire, G. (1988-1989). Las tetas de Tiresias. *Diario de Poesía, Buenos Aires, N° 11* (verano), 5-10. Traducción y notas de Jorge Fondebrider.
- Apollinaire, G. (1990). *El poeta asesinado*. Traducción de Enrique Vega y prólogo de Juan Jacobo Bajarlía. Buenos Aires: Leviatán.
- Apollinaire, G. (1994). *Poemas selectos*. Barcelona: Edicomunicación, Col. Fontana. Selección y traducción de José Manuel López.
- Apollinaire, G. (1995). Los pintores cubistas. En L. Cirlot (Ed.). *Primeras vanguardias artísticas* (pp. 59-73). Barcelona: Labor.
- Apollinaire, G. (1999). Parade y el espíritu nuevo. En J. A. Sánchez (Ed.). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias* (pp. 138-139). Madrid: Akal.
- Apollinaire, G. (2003). *L'enchanteur pourrisant, suivi de Les mamelles de Tirésias et de Couleur du temps*. Paris: Gallimard.
- Apollinaire, G. (2009). *El encantador putrefacto, Las tetas de Tiresias*. M. Fizman (Trad.). Buenos Aires: Losada.
- Barthes, R. (1982). El efecto de real. En AAVV. *Polémica sobre el realismo* (pp. 141-155). R. Piglia (Comp.). Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Béhar, H. (1971). *Sobre el teatro dadá y surrealista*. Barcelona: Barral Editores.
- Bürger, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Bürger, P. (2010). Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: an attempt to answer certain critics of Theory of the Avant-Garde. *New Literary History*, 41, 695-715.
- Décaudin, M. (2003). Préface. En G. Apollinaire. *L'enchanteur pourrisant, suivi de Les mamelles de Tirésias et de Couleur du temps* (pp. 7-14). Paris: Gallimard.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2017a). La obra de Guillaume Apollinaire en la cultura argentina. Inédito.

- Dubatti, J. (2017b). Vanguardia artística y política en los procesos del teatro. En P. Pavis et al., *Puesta en escena y otros problemas de teatro* (pp. 39-67). Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Eco, U. (1988). El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia. En *De los espejos y otros ensayos* (pp. 99-111). Buenos Aires: Lumen.
- Esslin, M. (1961). *The Theatre of the Absurd*. London: Penguin.
- Esslin, M. (1997). Modern Theatre: 1890-1920. En J. Russell Brown (Ed.). *The Oxford Illustrated History of Theatre* (pp. 341-379). Oxford/New York: Oxford University Press.
- Innes, Ch. (1992). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: FCE.
- Jarry, A. (2001). *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard.
- Jarry, A. (1987). *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard.
- Jarry, A. (1988). *Oeuvres complètes III*. Paris: Gallimard.
- Pia, P. (1958). *Apollinaire par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil.
- Poggioli, R. (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.
- Pruner, M. (2003). *Les théâtres de l'absurd*. Paris: Nathan.
- Read, P. (2000). *Guillaume Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias. La révanche d'Éros*. Presses Universitaires de Rennes.
- Read, P. (2010). *Picasso & Apollinaire: The Persistency of Memory*. University of California Press.
- Villanueva, D. (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Werlich, E. (1975). *Typologie der Texte*. München: Fink.
- Yurkievich, S. (1968). *Modernidad de Apollinaire*. Buenos Aires: Losada.

Sébastien Roch: Novela-deformación

Mariano García¹

Lo que genéricamente conocemos como “novela de aprendizaje” tiene un origen histórico preciso que es válido recordar a los efectos de este trabajo: en el siglo XVIII la palabra alemana *Bildung* desarrolla, a partir de su sentido original de “formación”, la noción de “aprendizaje” y “educación”, asociada a una idea religiosa que la relaciona con el concepto de imagen o “forma” divina. Esta acepción se apartaría de su contenido religioso en el curso del Siglo de las Luces hasta llegar a la comprensión que de este término hace Schiller, para quien existe una *ästhetische Bildung* (formación estética) que sería el camino hacia la perfección humana, y cuya fórmula se repite también en los textos de Goethe y Wilhelm von Humboldt. Para estos tres escritores la “formación” implicaba un *desarrollo* y una *asimilación*.

Este nuevo género de novela alemana, sin abandonar del todo las aventuras triviales de siglos anteriores, ponía punto final al principio de adición indeterminado de las peripecias para acentuar en cambio la “acción interna”, vale decir: la repercusión que cada aventura deja en el personaje y en qué medida posibilita un escalón en la maduración y reflexión crítica del héroe sobre la vida y el mundo (Amícola, 2003, pp. 54-55). La narración debe conducir al final feliz que implica que el protagonista alcance sus metas (el ascenso social con integración en la nobleza), acercándose en este sentido al esnobismo ya señalado por Gramsci (1998, p. 129) en la literatura popular que busca compensaciones simbólicas o “estructuras de consolución” a través de

¹ UCA - CONICET. ardeo2@gmail.com

casamientos convenientes y golpes de suerte que aseguran ese final feliz. En el caso de la novela de aprendizaje el factor diferencial estaría dado por la metarreflexión del texto sobre el proceso que se desarrolla ante el lector, lo que le asegura al género su canonización en el rubro de la alta literatura, así como también la realización individual obligatoria del héroe masculino (Amícola, 2003, p. 57).

En general puede decirse que, como ocurre habitualmente, la ley del género sienta un precedente del que apartarse y al que desobedecer (Derrida, 1986). Ya en la época misma en que surge este género aparecen ejemplos peculiares que guardan una relación más bien tangencial con el modelo sentado por el *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, como la amarga y desolada *Anton Reiser* (1785-1790), del pedagogo Karl Philipp Moritz, de quien Goethe mismo tomaría algunos conceptos fundamentales de estética. Se habla a veces de “novela de formación negativa”, en casos como Gottfried Keller (*Der grüne Heinrich*) o Adalbert Stifter (*der Nachsommer*), de “novela de la desilusión” (*Desillusionsroman*, según la caracterización de Lukacs), e incluso de parodia o inversión de la novela de aprendizaje, esto es, una antinovela de aprendizaje que habría nacido contemporáneamente al macizo modelo asentado por Goethe: se trata del *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, precursora de otras obras anómalas en esta línea como *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz o *El juguete rabioso* de Roberto Arlt.

El título francés que mejor reúne las características de la novela de aprendizaje tal vez sea *Illusions perdues* (1837-1843) de Balzac, si no consideramos el trágico final de Lucien de Rubempré en *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-1847). Sin duda *L'Éducation sentimentale* (1869) aporta un jalón relevante al género, aunque entre Balzac y Flaubert se tiene la impresión de que el optimismo que debe transmitir la trayectoria del héroe se va perdiendo en un proceso entrópico. En esta serie podría incluso considerarse *La Faute de l'abbé Mouret* (1875) de Zola como una novela de aprendizaje que invierte ingeniosamente algunas pautas del género, desde el momento en que el joven sacerdote Serge Mouret debe desaprender su exaltada educación espiritual para que se le revele el mundo material de la naturaleza y de la sexualidad.

Sébastien Roch (1890), de Octave Mirbeau, se puede ubicar en esta genealogía alterna y negativa que responde con puntuales sarcasmos al optimismo goetheano. Pero es sin duda un texto que va un poco más allá en su refutación

desesperanzada de las ideas de desarrollo y asimilación promovidas por el género. A simple vista tributaria del estilo prosístico de los tres grandes novelistas franceses mencionados, y participando ya desde el título de las convenciones de la novela de formación y la novela autobiográfica, su contenido va socavando progresivamente los cimientos del género para hacerlos volar literalmente en un final que consigue, a través de una torsión brutal en el nivel narrativo, una deformación significativa en el nivel de la estructura.

La novelística de Mirbeau aparece en el contexto del decadentismo finisecular aunque, como el resto de su obra, se aparta de la “majestuosidad funeraria” de los decadentes a favor de la velocidad y el calor, el vértigo y la combustión, en un proceso de metamorfosis muy distinto al de los decadentes y por el cual su narrativa adopta el modelo orgánico de lo existencial azaroso, postulando una estética opuesta a la ficción antropomorfa tradicional, la teleología artificial de la trama desarrollada y los desenlaces que alivian la tensión. Importante es en Mirbeau el que la obra funcione como instrumento terapéutico para restaurar el sentido de integridad psíquica en el narrador y como vehículo de agresión dirigida contra el estancamiento creativo y a la parálisis (Ziegler, 2007, pp. 8-9), que es lo que tal vez se deja ver con más claridad en sus primeras novelas.

De los tres periodos en que se divide su novelística es el primero, compuesto por *Le Calvaire* (1886), *L'abbé Jules* (1888) y *Sébastien Roch* (1890), el más claramente autobiográfico y quizá también el más convencional en cuanto a la forma. Es en esta etapa donde aparecen las instituciones que se autoprotegen y violentan al individuo cuyos intereses tienen la responsabilidad de proteger:

- la familia, que sacrifica la sensibilidad del niño al prejuicio de los padres;
- las escuelas, que envenenan la curiosidad intelectual endureciéndola con brutalidad y dogmatismo;
- la religión, que promueve la represión, el odio a sí mismo y la neurosis al obstruir la expresión espontánea del instinto y la intuición.

Toda esta etapa, según el estudioso de su obra Robert Ziegler, estaría dominada por la experiencia de la violación y la busca del poder curador de la narrativa, donde domina la identificación con la figura de la estatua (que

no es susceptible de sufrimiento) y donde se plantea además su ginecofobia, aunque en cambio no se destaca todavía su epistemofobia, el horror a los personajes, lo popular y lo claro (Ziegler, 2007, pp. 10-12).

Más allá de especulaciones detectivescas y ante la imposibilidad de conocer la verdad a través de los documentos, primero por no haberlos facilitado los jesuitas y finalmente al haberse quemado los archivos del colegio de Saint-François-Xavier en Vannes, donde también estudiara Auguste Villiers de l'Isle-Adam (Michel, 2011, p. 10), resulta suficientemente elocuente el dato de que tanto Mirbeau como su personaje Sébastien estudian en dicho colegio jesuita y son expulsados de allí a los quince años de edad sin que se conozcan las causas. También se ha identificado tras el no muy velado personaje del perverso padre de Kern a Santislas du Lac, destinado a jugar un papel de alta responsabilidad en la prevaricación de la que fue víctima el capitán Alfred Dreyfus (Michel, 2011, p. 8), caso que apasionaría al joven Mirbeau y por el cual promovería a la categoría de héroe a su por entonces admirado Émile Zola. Los enigmas que permitirían explicar la neurosis, homofobia y misoginia de Mirbeau quedan como tarea, sin duda apasionante, de los biógrafos, mientras que a los efectos de su estética solo nos interesa detenernos en los elementos corrosivos, en el baño de ácido que Mirbeau arroja violentamente a la tradición genérica de la novela de aprendizaje, o bien, por separado, a la tradición, al género, a la novela y al aprendizaje.

Tal vez el punto más flojo del relato se presenta en su comienzo, que gira en torno a la figura de Monsieur Roch, el quincallero egocéntrico que solo piensa en la educación de su hijo como herramienta para su propia promoción social. El trazo grueso, cercano a la caricatura del burgués de pueblo, coloca a este personaje poco original a medio camino entre el boticario Homais y el Tribulat Bonhommet de Villiers; el resto de los personajes de Pervençhères, lugar natal de Sébastien, son en su mayoría un grupo de mujeres repulsivas o patéticas destinadas a pintar la asfixia de un pueblo de provincias. En todo caso, la decisión egoísta e inapelable de su padre, obstinado en enviar a su hijo a un colegio para jóvenes de familias nobles, perfila a Sébastien como una alegoría del dolor: “la simiente de una vida nueva, esta brusca violación de su virginidad intelectual le infundía también el germen del sufrimiento humano” (Mirbeau, 2011 [1890], p. 66)².

² Las traducciones de Mirbeau son mías.

Ya en el viaje hacia Vannes comienzan a asomar ciertos detalles anómalos en la descripción; desde el tren Sébastien observa “países de fiebre, malditos [...], espectros de caballos rojos [...] siniestros, sobre la palidez vidriosa de charcos de agua [...] y el aliento de la muerte volvía a llevar, en la atmósfera más densa, las pesadas emanaciones palúdicas, y los torbellinos de polvo cósmico, larvas invisibles de la eterna putrefacción” (Mirbeau, 2011 [1890], p. 91). Un mundo orgánico en su fase pútrida es la puerta de entrada y la alegoría anticipada de algo peor que el pequeño pueblito de burgueses mezquinos: la sociedad de los desdenosos compañeros aristocráticos y la cofradía de los jesuitas, obsecuentes y permisivos solo con los grandes apellidos, secos y distantes con el resto.

Este ambiente injusto e indigno al que se verá enfrentado Sébastien guarda relación con las concepciones anarquistas sobre la educación y su doctrina del hombre nuevo. La utopía anarquista, al menos la anarco-individualista, solo sería viable si los hombres aprendieran a comportarse como individuos libres y responsables, algo inviable en las escuelas del Estado o de congregaciones religiosas que subyugan a los alumnos a la clase dirigente. Para los anarquistas la consigna fundamental es respetar la conciencia del niño, que es exactamente lo que se mancilla de manera grosera en Sébastien, que además del oprobio físico debe tolerar que con sofística retórica jesuítica se le niegue en la cara lo ocurrido.

Los numerosos artículos que escribiría Mirbeau sobre la educación se pueden ver dramatizados en las páginas de *L'abbé Jules* y de la novela que nos ocupa. Dentro del marco de una novela de aprendizaje “anarquista” se encuentran cuatro etapas para acceder al mundo adulto:

- el fracaso de la educación institucional,
- la rebelión,
- la oposición a la familia,
- la compleción de la formación con ayuda de un amigo “acompañante” (Granier, 2003, p. 55).

En *Sébastien Roch* la conciencia de sí que asume el protagonista se hace visible en el momento en que este comienza a llevar un diario personal que se intercala en la narración en tercera persona y que representa la metarreflexión característica del *Bildungsroman*. Pero esta conciencia de sí ya ha

sido sometida a la deformación, del mismo modo en que Jules se quejará de que le han deformado las funciones de la inteligencia y las del cuerpo cambiando al hombre natural, instintivo y lleno de vida por un fantoche artificial, un muñeco mecánico de la civilización.

Esta obsesión de Mirbeau con la deformación también puede encontrarse en un artículo periodístico donde denuncia el trabajo de deformación, de sofocación y de impersonalidad que llevan a cabo las escuelas: en suma, la educación, ya en su sentido etimológico, consiste en sacar de sí al alumno y en atentar contra su integridad (Granier, 2003, p. 59). En este sentido la novela participa de las doctrinas anarquistas para quienes la educación tal como se la concebía debía ser denunciada y reformada.

Es al personaje de Bolorec a quien le tocará convertirse en el amigo “acompañante” del hipersensible Sébastien, y es él el encargado de iniciar a Sébastien en ideas libertarias y ácratas. Mirbeau se desdobra así en estos dos personajes, en parte para poder llevar a cabo la deformación mayor en el nivel estructural, que es la muerte de Sébastien en la guerra al final de la novela. En efecto, es con el final con lo que Mirbeau trastoca la ley del género, se planta contra la autoridad formal y lleva a cabo así una acción característica de los anarquistas, como es la denuncia. Las instituciones deforman al hombre y lo llevan a su perdición: Sébastien, tras la seducción y violación por parte del padre de Kern, resulta anulado como hombre no solo en el plano social sino también en el plano sexual, pierde, como dice el narrador, “la orientación de su equilibrio moral” (Mirbeau, 2011 [1890], p. 195) y se convierte en un ser abúlico para quien la existencia ha perdido todo sentido.

La decisión por parte de Mirbeau de escindir a su alter ego en dos personajes puede responder a una necesidad poco destacada en el transcurso de la novela. En su afán por poner de manifiesto “la incoherencia moral de los que se dicen cristianos” (Attala y Delhom, 2014, p. 44) el ambiente del colegio es el que más espacio ocupa, no solo físico, digamos, sino dramático. Este predominio infunde a la novela un pesimismo asfixiante que ni siquiera el propio Bolorec es capaz de redimir; mientras dura su estancia en el colegio él es el único al que Sébastien puede considerar un amigo, pero no es un amigo especialmente simpático ni entrañable. Solo al final, pasados los años, cuando Sébastien recibe una carta suya y luego cuando lo encuentra en la guerra, Bolorec se perfila como la esperanza de un futuro posible y como el contrapeso para la negatividad casi absoluta de esta refutación de novela de aprendizaje.

Si por un lado Sébastien reúne las características del melancólico paralizado en sus elucubraciones, Bolorec es un personaje que hace: talla sus pequeños animales en madera, canta porque le da felicidad, y ya en la guerra sorprenderá a Sébastien al confesarle que ha matado al capitán de su propio regimiento. La supervivencia de Bolorec parece asegurar, en un mundo injusto, la posibilidad de vengar las atrocidades cometidas contra un ser desprotegido e inocente. Pero también a nivel formal despliega un ingenioso recurso: no permite que el portavoz del autor se agote en una sola posibilidad sino que nos ofrece, desdoblada, la tragedia de una víctima de la perfidia religiosa en todos sus detalles, alguien para quien la divisa jesuítica *perinde ac cadaver* (“disciplinado como un cadáver”) se realiza de manera tristemente cabal, y a la vez la visión menos pesimista de alguien que a pesar de todo ello logró hacerse un camino en la vida. Después de todo, el mesianismo latente en tantos representantes del anarquismo no podía faltar del todo en un autor que también apeló a los símbolos de redención evangélica como contraste a la corrupción institucional de la iglesia (en su obra teatral *Les Mauvais Bergers*, de 1897).

La impresión que produce en el plano formal la lectura de *Sébastien Roch* es doble, y sin que a mi juicio una pueda prevalecer sobre otra: por un lado el sentimiento de que no hay un plan preestablecido o de que, si lo hay, no es seguido a pies juntillas por el autor; por otro, el sentimiento de una lucha permanente contra las constricciones formales del género. La muerte de Sébastien al final tiene, en un primer momento, cierto carácter inesperado y gratuito que parece producto de una decisión repentina o de no haber encontrado el autor una manera mejor de terminar esta historia; nada en el desarrollo moroso de la vida en el colegio permite adelantar por otra parte el protagonismo súbito y el halo heroico que asume en las páginas finales Bolorec.

Otro elemento sin duda problemático es el de la persona narrativa. En general las novelas de escritores de filiación o afinidad anarquista elegían la primera persona como herramienta de propaganda individualista y como producto de una ética garantizadora de la autenticidad del relato (Granier, 2003, p. 64); por el contrario, las novelas de formación clásicas son en general en tercera persona. En esta tensión no resuelta Mirbeau elige la tercera persona para la casi totalidad del relato y da voz al propio protagonista en las páginas de diario que intercala en un capítulo de la segunda parte. En un plano formal esta elección no resulta del todo convincente, por muy iluminadoras

que resulten las páginas del diario de Sébastien. Lo que se nota en suma es una serie de desobediencias, una opción por la mala conducta que si bien no redundan en un realce estético se corresponden con el aliento ético que pretende transmitir Mirbeau.

A su vez, la escisión en los dos personajes permite a Mirbeau decirnos, por un lado, que, como Bolorec, él también sobrevivió e incluso pudo haberse visto orientado al anarquismo, que predica con el ejemplo, por el divorcio tajante, en los jesuitas, entre el decir y el hacer. Por otro, que no dejó por ello de ser en parte (¿a medias?) un muerto en vida en un universo de caos orgánico sin redención posible. Con este notable tramo final de su novela, Mirbeau se aparta de la construcción pautada de la novela incorporando el azar, que sería décadas más tarde marca del surrealismo; deforma la novela de aprendizaje demostrando que la educación deforma y deformando escandalosamente su final haciendo que un dato de la diégesis transforme la estructura³, deja por último resonando una nota ambigua en el pacto de lectura de novela autobiográfica, al cambiar el rumbo realista-naturalista del relato hacia un incierto horizonte modernista.

Referencias bibliográficas

- Amícola, J. (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Attala, D. y Delhom, J. (2014). *Cuando los anarquistas citaban la Biblia*. Madrid: Catarata.
- Aubery, P. (1969). L'anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme. *Le Mouvement social* 69, 21-34.
- Bersani, L. (1982). Le réalisme et la peur du désir. En T. Todorov y G. Genette (Comp.), *Littérature et réalité* (pp. 47-80). París: Seuil.
- Derrida, J. (1986). La loi du genre. En *Parages* (pp. 249-287). París: Galilée.
- Gramsci, A. (1998). *Literatura y vida nacional*. México: Juan Pablos editor.
- Granier, C. (2003). Le désordre du 'je' ou l'ordre en jeu. Quatre romans d'éducation anarchiste de Georges Darien et Octave Mirbeau. *Cahiers Octave Mirbeau* 10, 51-66.

³ Leo Bersani (1982) analiza en qué medida las pautas genéricas de los finales de la novela decimonónica, con sus tradicionales casamientos o muertes, establecen criterios formales que terminan incidiendo en la moral novelesca, repartiendo castigos o premios según un criterio de represión del deseo.

- Michel, P. (2011). Préface. En O. Mirbeau, *Sébastien Roch* (pp. 7-54). París: L'Age d'homme.
- Mirbeau, O. (2011 [1890]). *Sébastien Roch*. París: L'Age d'homme.
- Shaya, G. (2010). How to make an anarchist-terrorist: an essay on the political imaginary in fin-de-siècle France. *Journal of Social History*, 44 (2), 521-543.
- Ziegler, R. (2007). *The Nothing Machine. The Fiction of Octave Mirbeau*. Amsterdam - Nueva York: Rodopi.

La recepción del pensamiento grecolatino en *La filosofía en el tocador* del Marqués de Sade: Una lectura hermenéutica

Marcos Fabián Polisená¹ y Julieta Videla Martínez²

Función del mito en la Antigüedad y en la Modernidad

Frédéric Monneyron y Joël Thomas sostienen en *Mitos y Literatura* (2002, p. 17) que el mito da cuenta de un saber que, sin él, se nos escaparía.

El mito es [según Boulogne citado por Monneyron y Thomas] una re-presentación imaginaria y dramatizada de lo desconocido, una representación eficaz al punto de ser admitida por todos los miembros de una comunidad y de ser luego transmitida por la tradición, una representación que tiene su eficacia porque consigue domesticar lo invisible de acuerdo con el conjunto de los otros conocimientos vigentes. (2002, p. 17).

Los antiguos recurren al pensamiento mítico para develar los misterios del cosmos y su generación. Sin embargo, una de las mejores respuestas para Monneyron y Thomas es la de Claude Calame, quién plantea que el mito es una narración que da cuenta principalmente de los orígenes del mundo. En su esfuerzo por esclarecer la función del mito en la antigüedad, el autor destaca su aspecto social primordial.

La tradición enciclopedista moderna nos ha transmitido la dicotomía mito-lógos, producto del positivismo y el cientificismo, que desemboca en

¹ UNC. videlamartinezjulieta@gmail.com

² UNC. mfpolisenaa@gmail.com

una concepción reduccionista que afirma que la filosofía nació en el siglo VI a.C., con Tales de Mileto. Sin embargo, cabe hacer alusión a la etimología de la palabra *μῦθος* para disolver esta injusta dicotomía. En griego, *μῦθος*, no significa otra cosa que *discurso*, al igual que *λόγος*, sólo que se trata de dos modalidades diferentes de discurso. La primera apela a metáforas y, a veces, a entidades trascendentales para ofrecer una explicación ya sea, cosmológica o metafísica de los orígenes del mundo y su devenir. En cambio, *λόγος*, es también un discurso, pero evita apelar a tales recursos.

Eric Selbin en *El poder del relato: Revolución, rebelión, resistencia* (2012, pp. 79-89) aborda la función del mito en épocas de crisis tal como lo fue la Revolución Francesa (1789-1799) y destaca su carácter imaginativo y organizativo en cuanto a la complejidad del mundo y “sobre quién es uno en el mundo”. Los mitos, para Selbin, revelan cómo fueron el mundo y la sociedad y cómo deberían ser.

La filosofía en el tocador se caracteriza por ser un “tejido de discursos” (Monneyron y Thomas, 2002, p. 33) que crea un efecto hipercomplejo de ejes de sentidos en los cuales el lector se pierde. Este tejido dificulta leer el diálogo entre el relato literario y el mito, porque el carácter heterogéneo de la obra reúne en su entramado una multiplicidad de discursos tales como el político, religioso, filosófico, literario y mítico, los cuales, a su vez, se ven atravesados por el discurso argumentativo.

El mito de Edipo sirve de “cardinal” (Barthes, 1977, p. 19) en la obra del Marqués (2010, diál. II p. 31). La joven Eugenia, que es educada en la filosofía del libertinaje por Mme. de Saint-Ange, su hermano y Dolmancé, declara amar a su padre y odiar a su madre. Al mismo tiempo, Mme. Saint-Ange y su hermano practican una relación incestuosa que junto con los diversos argumentos de la obra, van a justificar la sodomización, el envenenamiento con sífilis y la costura de los órganos sexuales de la madre de Eugenia, Mme. de Mistival. En suma, la destrucción total de este personaje tan despreciado por su hija.

En el folleto político que Dolmancé compró en “el Palacio de la Igualdad” (Sade, 2010, p. 140) se retoma el carácter incestuoso -típico del complejo edípico- que debe funcionar en las bases de una sociedad republicana, ya que es una práctica que “se encuentra en el origen mismo de las sociedades [...] En pocas palabras, oso asegurar que el incesto debería ser la ley de todo gobierno cuya base es la fraternidad” (Sade, 2010, p. 178).

El segundo mito que aparece numerosas veces en la obra es el de Ganímedes y Júpiter (Sade, 2010, p. 7, p. 183). El dios Júpiter (Zeus en griego) se vio seducido por la belleza de Ganímedes, entonces se transformó en un águila y lo secuestró, llevándose lo consigo al Olimpo. Estas figuras divinas constituyen parte del argumento a favor de la sodomía y en contra de la reproducción sexual.

La figura de Venus (Afrodita en griego) es resemantizada a lo largo de todos los diálogos sádicos para nombrar los órganos sexuales de las mujeres o de los hombres, tal es el caso de los “dos montes de Venus” y el “cetro de Venus” (Sade, 2010, p. 23), o también para definir el saber y proceder erótico como “los misterios de Venus” (Sade, 2010, p. 17) a los que va a ser iniciada la señorita Eugenia.

El pensamiento antiguo en *La filosofía en el tocador*

El mismo año en que fue publicada *La filosofía en el tocador*, Friedrich Schiller (2016 [1795], p. 70) afirma:

Pero por poco que reparemos en el carácter de la época, ha de asombrarnos el contraste imperante entre la forma actual de la humanidad y la forma de la de otrora, en particular la de la griega. La fama de la cultura y el refinamiento, que con justicia hacemos valer frente a toda naturaleza que sea meramente tal, no puede beneficiarnos frente a la griega, que se desposó con todos los atractivos del arte y con toda la dignidad de la sabiduría, sin ser por ello, como la nuestra, su víctima. Los griegos nos avergüenzan no simplemente por una sencillez que es ajena a nuestra época; ellos son al mismo tiempo nuestros rivales, incluso con frecuencia nuestros modelos, cuando se trata de aquellas mismas ventajas con que acostumbramos consolarnos de lo antinatural de nuestras costumbres. Rebosando de forma y a la par de contenido, cultivando la filosofía y a la par la creación, con delicadeza y a la par con energía, los vemos aunar la juventud de la fantasía con la virilidad de la razón en una humanidad magnífica. (2016 [1795], p. 70)

Conforme a la lectura de los coetáneos de Sade tal como Schiller podemos inferir que los hombres del Siglo de las Luces, bajo el dominio de la Razón tenían como meta recuperar el esplendor de la humanidad de la antigüedad sobre todo griega, donde —según el panorama de los intelectuales modernos— todo el universo era un organismo vivo y en permanente interacción, en contraste

con la forma actual de la humanidad moderna en la que asomaba y amenazaba un perverso paradigma del progreso científico con la fragmentación del mundo, del pensamiento y del hombre mismo.

Cuando aún gobernabais el bello universo,
estirpe sagrada, y conducíais hacia la alegría
a los ligeros caminantes,
¡bellos seres del país legendario!,
cuando todavía relucía vuestro culto arrebatador,
¡qué distinto, qué distinto era todo entonces,
cuando se adornaba tu templo,
Venus Amazusia

Cuando el velo encantado de la poesía
aún envolvía graciosamente a la verdad,
por medio de la creación, se desbordaba la plenitud de la vida (...)

Donde ahora, como dicen nuestros sabios,
sólo gira una bola de fuego inanimada,
conducía entonces su carruaje dorado
Helios con serena majestad (Schiller, 2002, p. 15).

Si bien Sade manifiesta este anhelo de la época en su obra, creemos que la lectura de nuestro objeto de análisis debe ser cautelosa esencialmente porque se trata de un “tejido de discursos”, como ya lo hemos subrayado, atravesado tanto por el arte (literatura) como por la política.

En una primera lectura, y teniendo en cuenta por un lado, la función del mito en la Antigüedad como discurso iniciático que pretende explicar los orígenes del mundo y la dimensión invisible para los ojos humanos, y, por otro, la función del mito en la Modernidad —específicamente en épocas de crisis— como narrativa que permite organizar el mundo, y saber quiénes somos dentro de él, podemos interpretar que Sade intenta organizar ese mundo revolucionario que está viviendo, incluso podemos pensar que crea un nuevo mundo posible, a partir de la base de figuras míticas como Venus, Marte, Minerva, Júpiter

o Hércules, figuras histórico-míticas como Teodora, la esposa del emperador Justiniano, y Lucrecia, el prototipo de mujer romana; y mitos como Edipo y Júpiter y Ganímedes.

Sin embargo, esta primera lectura no es tan sencilla como para concluir con la simple idea de que Sade intenta construir un mundo nuevo a partir de la literatura. Una segunda lectura se concentra en la estructura en la que se introduce el pensamiento antiguo. Si revisamos el folleto político que trae Dolmancé y que utiliza para fines didácticos en su reunión de enseñanza de la filosofía del libertinaje, podemos observar la manifestación “explícita” en apariencia como para sentar las bases para una particular República:

[Apología de la religión pagana]

Puesto que creemos en la necesidad de un culto, imitemos el de los romanos: las acciones, las pasiones y los héroes: esos eran sus respetables objetos (Sade, 2010, p. 145).

Dadnos, pues, en este caso, la que conviene a hombres libres. Dadnos los dioses del paganismo. De buena gana adoraremos a Júpiter, Hércules o Palas (Sade, 2010, p. 148).

[Apología del robo como perversión natural]

Si recorremos la Antigüedad, veremos el robo permitido y recompensado en todas las repúblicas de Grecia; Esparta y Lacedemonia lo favorecían abiertamente; algunos otros pueblos lo consideraron una virtud guerrera; es un hecho que mantiene el coraje, la fuerza, la destreza, todas las virtudes, en pocas palabras, que son útiles para un gobierno republicano y por lo tanto para el nuestro (Sade, 2010, p. 164).

[Valoración de la prostitución de la mujer]

Entre los tártaros, cuanto más se prostituía una mujer, más honrada era; llevaba públicamente en el cuello las señales de su impudicia y no se estimaba en absoluto a las que no estaban así adornadas (Sade, 2010, p. 177).

[Naturalización de distintas formas de asesinato de los niños]

Hasta el traslado de la sede del Imperio, todos los romanos que no deseaban alimentar a sus niños los arrojaban en los vertederos de basura. Los antiguos legisladores no tuvieron ningún escrúpulo en consagrar a los niños a la muerte. Aristóteles aconsejaba el aborto (Sade, 2010, p. 192).

El hecho de que semejantes delitos sean justificados y argumentados en un discurso político republicano y que el elemento argumentativo fundamental se sostenga sobre el pensamiento antiguo, nos hace dudar de semejantes afirmaciones. Sostenemos que la ironía en clave de parodia desborda su narrativa y por lo tanto el discurso republicano, como la idealización del pensamiento antiguo se encuentra parodiados en *La filosofía en el tocador*, al tiempo que los elementos de la Antigüedad funcionan para desnaturalizar, como decía Schiller, “las costumbres” de la Modernidad.

La ironía en la obra del Marqués parece figurarse como una luz que encandila, especialmente por la osadía de semejantes tesis explícitas. Sin embargo, no es una luz transparente toda vez que no deja vislumbrar a simple vista lo que está parodiando. Así, entendemos junto con de Beauvoir que su ironía “es lo suficientemente sutil como para no malograr sus delirios” (Del Barco, 2010, p. 256). En consecuencia, la primera lectura relacionada con la creación de un mundo nuevo a partir de las bases del pensamiento antiguo se derrumba. En realidad, su proceso político-literario intenta mostrar, cuanto menos desnaturalizar ese mundo ordenado por el Dios del cristianismo, el Dios del progreso (la Razón), la monarquía y la república desde una posición particular ante dichos pilares.

La política del discurso literario en *La filosofía en el tocador*

Si reconocemos que se está parodiando el discurso de la República, o por lo menos, de la Revolución Francesa (1789-1799), es porque estamos frente a la politicidad de la literatura de Sade. Rancière afirma (2010, p. 16) que “la política comienza precisamente cuando ese hecho imposible vuelve en razón.” En efecto, se nombra y se habla de la prostitución, de las relaciones incestuosas, del asesinato, del robo, de la sodomía y de los sujetos que los practican, para evidenciar esa máquina humana descompuesta que sangra y hace sangrar sin parar, pero de la que no se habla, de la que permanece invisible.

Sade, a través de su literatura, interviene en el reparto de lo sensible que define el mundo que habitamos. En una lectura superficial, las escenas “voluptuosas” podrían darnos la sensación de desorden. Tradicionalmente, traducimos la palabra griega *χάος* como desorden, sin embargo, es más propicio entender *χάος* no como desorden, sino más bien, como “otro orden”. Esto sirve para explicar, por ejemplo, cómo las escenas sexuales están perfectamente

pautadas y ordenadas, pautas que se rompen cuando todos los participantes llegan al éxtasis y se confirma el cierre de ese orden a través de acotaciones como “Cada uno a su sitio, ahora” (Sade, 2010, p. 98) o “la figura se rompe” (Sade, 2010, p. 134). Estas citas no hacen más que demostrar cómo se dispone la estructura de los diálogos, a saber, siempre antecede una escena “voluptuosa” y “lúbrica”, a continuación, se “rompe la forma” y finalmente procede una reflexión filosófica que argumenta las perversiones a través de la Razón. Interpretamos esta disposición como un juego entre las nociones de “impulso sensible” y de “impulso formal” -imperantes en el discurso idealista- en el que lo sensible tiene forma y la forma -la razón- justifica lo irracional. Este juego consiste en mofarse de sus contemporáneos idealistas debido a que escenas impúdicas como estas son completamente absurdas y salvajes para estos últimos.

Visto que en *La filosofía del tocador* se construye el orden del mundo a partir de sus restos descompuestos, desnaturalizándolo, a la vez que se reconstruye “otro orden” en el que tienen un lugar todas las prácticas y todos los sujetos elididos del reparto común, Sade encarna en su obra una revolución más profunda, “una revolución de la existencia sensible en sí misma y no solamente de las formas del Estado” (Rancière, 2004, p. 44). La politicidad de *La filosofía en el tocador* radica en la autonomía de una forma de experiencia sensible, en otras palabras, en hacer visible la máquina humana chirriante y sangrienta que se oculta al tiempo que se delinean nuevas formas de lo común en donde participan todos los que no tienen voz. Por lo tanto, la política de la literatura de *La filosofía en el tocador* deviene metapolítica, porque no sólo cuestiona las formas del Estado, sino que también propone “una revolución del modo mismo de producción de vida material” (Rancière, 2004, p. 41).

Conclusión

A modo de conclusión, sostenemos que el pensamiento antiguo greco-romano es una pieza fundamental en el tejido discursivo de *La filosofía en el tocador*. Constituye un arma de doble filo que merece una lectura atenta para poder dar cuenta de un complejo funcionamiento, esto es, de dos prácticas estético-políticas. La primera permite mostrar y explicar lo “invisible” que para la antigüedad referiría a los orígenes del cosmos, mientras que, para Sade, en la modernidad, apunta a manifestar lo invisibilizado por el Estado y

a la vez desnaturalizar el mundo descompuesto y fragmentado en la Francia de 1795, tal como los hace Schiller. La segunda trata de reconstruir, a partir de los desperdicios de esa máquina humana, “otro orden” que le da espacio y voz a los que no los tienen, a partir del discurso iniciático del mito.

Los mencionados procesos políticos de la literatura del Marqués inscriben su obra en una metapolítica incomprendida que merece una relectura abierta a diversas interpretaciones. Esta perspectiva lectora propicia, abona y enriquece diferentes recepciones al tiempo que (re)inserta una figura controvertida —la del autor en cuestión— en un ámbito otro de la sociedad, anima, finalmente, una renovada reflexión sobre la posición filosófica, política y literaria del Marqués de Sade en la historia de las ideas.

Referencias bibliográficas

- Apollinaire, G. (1909). *L'oeuvre du Marquis de Sade [La obra del Marqués de Sade]*. París. Éditions Bibliothèque des Curieux. Paris.
- Barthes, R. (1966). Introducción al análisis estructural de los relatos. Buenos Aires. Centro editor de América Latina. Recuperado de <http://soda.ustadistancia.edu.co/>
- García Gual, C. (2003). *Diccionario de mitos*. Madrid. Siglo XXI de España.
- Gaves, R. (1985a). *Los Mitos Griegos I. b, Los Mitos Griegos II.* Madrid. Alianza.
- Grimal, P. (1989). *Diccionario de Mitología griega y romana*. Barcelona. Paidós.
- Lacoue-Labarthe, P. (2010). *La imitación de los modernos: (Tipografías 2)*. Buenos Aires. Ediciones La Cebra.
- Monneyron, F. y Thomas, J. (2002). *Mitos y literatura*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- Otto, W. F. (2012). *Los dioses de Grecia*. Madrid. Siruela.
- Rancière, J. (2010). *Política de la literatura*. Buenos Aires. Libros del Zorzal.
- Rancière, J. (2004). *El malestar en la estética*. Buenos Aires. Capital Intelectual.
- Sade, D. A. F. (2010). *La Filosofía en el Tocado*. Buenos Aires. Colihue.
- Sade, D. A. F. (1979). *Sistema de la agresión: textos filosóficos y políticos*. Barcelona. Tusquets Editores.
- Sebastián Yarza, F. I. (1972). *Diccionario Griego-Español*. Barcelona. Sopena.

- Selbin, E. (2012). *El poder del relato: Revolución, rebelión, resistencia*. Buenos Aires. Interzona.
- Schiller, F. (1795). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Mendoza. Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras.
Recuperado de <http://bdigital.uncu.edu.ar/>
- Schiller, F. (1788). *Poesía filosófica*. Madrid. Poesía Hiperión.
- Steuding, H. (2004). *Mitología griega y romana*. Buenos Aires. Quadrata.

PARTE V

Diálogos con otras expresiones artísticas

Premios literarios y valor: Polémica en torno al Goncourt 2010

María Julia Zaparart¹

Houellebecq y el Goncourt

Houellebecq tiene ya una larga historia con el premio que le era esquivo desde 1998. La primera novela del escritor francés, *Extension du domaine de la lutte*, publicada bajo el sello editorial Maurice Nadau en 1994, no tuvo más repercusión que algunos elogios por parte de la crítica especializada que le bastaron para alcanzar una buena cifra de ventas. Sin embargo, en 1998 Houellebecq contará para la publicación de *Les Particules élémentaires* con el apoyo de Flammarion, una de las más prestigiosas editoriales francesas cuyo director literario era en ese momento Raphaël Sorin quien estaba dispuesto a poner en juego todos sus recursos para promocionar la novela de Houellebecq². Los esfuerzos de Sorin serán recompensados con la inclusión

¹ Instituto de Investigaciones de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de La Plata. juliazaparart@gmail.com

² Las primeras críticas feroces a la novela se hicieron oír desde el comité de la revista *Perpendiculaire* editada por Flammarion y de la que Houellebecq formaba parte. Varios miembros de la revista interrogan a Houellebecq en una entrevista publicada el 17 de septiembre de 1998 en la revista *L'Événement du jeudi*: a la pregunta “sus personajes expresan ideas que pueden escandalizar en cuanto a sus puntos de vista políticos, de racismo, de exclusión. ¿Hasta qué punto comparte usted sus posiciones?”, Houellebecq responde: “Pero no tienen puntos de vista políticos. Les importa un pito. En cuanto al racismo, no me interesa, son cosas sin importancia”. Houellebecq será excluido de la revista que publicará su último número en diciembre de ese mismo año.

de la novela en la primera lista de seleccionados para el premio Goncourt de ese año. Pero la demanda judicial por difamación presentada contra Houellebecq por los dueños del camping “L’espace du possible”³, las declaraciones siempre polémicas y el perfil “misógino” del autor y los pasajes con contenido sexual de su libro, lo sacarán de la lista de seleccionados. Sólo dos miembros del jurado apoyarán a Houellebecq: Françoise Chandernagor y François Nourissier. Paule Constant, autora Gallimard, se llevará el premio por su novela *Confidence pour confidence*.

En 2001, Houellebecq se convierte nuevamente en el centro de atención con la publicación en Flammarion de su tercera novela, *Plateforme* que consigue integrar nuevamente la lista de la primera selección del Goncourt. Pero algunos días más tarde, aparece en la revista *Lire* la famosa entrevista donde Houellebecq declara que el islam “es la religión más estúpida”. Su novela *Plateforme* no aparecerá en la segunda lista de seleccionados para el premio.

En 2005, Houellebecq decide cambiar de editor y publica *La Possibilité d’une île* en Fayard, dirigida por Claude Durand. Este “pase” millonario de Flammarion a Fayard despertó también la polémica respecto del incumplimiento de algunos puntos del contrato que el escritor había firmado con Flammarion⁴. Además, el sello de Claude Durand lanza una estrategia que terminará perjudicando a Houellebecq: la prensa especializada sólo recibe algunos fragmentos de la novela y sólo tres jurados del Goncourt recibirán el

³ El camping aparecía con su verdadero nombre en *Les Particules élémentaires*, la demanda fue rechazada y en las siguientes ediciones de la novela se cambió el nombre por el de “Le Lieu du changement”.

⁴ Sobre esta polémica, ver el artículo de Jérôme Dupuis “Houellebecq: les secrets du transfert du siècle” publicado en *L’Express* el 1 de marzo de 2005. Dupuis explica que Houellebecq, cansado de los sucesivos fracasos de las adaptaciones cinematográficas de sus novelas, decide dirigir él mismo la siguiente. François Samuelson, agente de Houellebecq, le sugiere entonces el pase a Fayard, filial del grupo Lagardère que le garantizaría que la publicación de su novela *La Possibilité d’une île* estuviera acompañada por una adaptación cinematográfica dirigida por él mismo. El contrato que Houellebecq firma con el grupo Lagardère es excepcional en el campo literario francés: más de un millón de euros al momento de la firma del contrato, 15 % por los primeros ejemplares y luego 18 % del precio de tapa. Pero además, Houellebecq se queda con los derechos de la novela para Alemania, donde sus novelas son verdaderos best-sellers y firma de manera independiente un contrato millonario con Du Mont Verlag. La adaptación cinematográfica de *La Possibilité d’une île* será un verdadero fracaso y Fayard deberá además enfrentarse legalmente a Flammarion cuyo contrato con Houellebecq incluía una cláusula en la que el escritor se comprometía a publicar también su próxima novela bajo el mismo sello.

texto completo. Houellebecq no concede casi ninguna entrevista para evitar cualquier polémica en torno a sus declaraciones.

Todo parece encaminado para que Houellebecq se alce finalmente con el premio, pero Grasset anuncia sorpresivamente la publicación de *Trois jours chez ma mère* de François Weyergans. El Goncourt 2005 se verá entonces afectado por los ecos de una antigua polémica entre Claude Durand y Jean-Claude Fasquelle⁵. El primero, que en Fayard siempre estuvo fuera del sistema de los premios literarios, ve con buenos ojos darle cierre a su carrera con un Goncourt; pero Fasquelle, antiguo enemigo de Durand, para nada contento con esta perspectiva, decide retomar su actividad—se había jubilado en el 2000—para “robarle” el Goncourt. Houellebecq sólo tendrá cuatro votos y Weyergans se quedará con el Goncourt 2005.

En noviembre de 2010 Houellebecq ganará por fin el Goncourt por siete votos contra dos a Virginie Despentès. En cuanto a los dos miembros del jurado del Goncourt que, desde 1998, se opusieron sistemáticamente a las candidaturas de Houellebecq, Françoise Mallet-Joris (que, en 2005, había amenazado con renunciar a la Academia Goncourt si Houellebecq ganaba el premio) y Tahar Ben Jelloun⁶, no le dieron sus votos pero no se opusieron a su triunfo. Se trató de la deliberación más corta en la historia del Goncourt: 1 minuto y 29 segundos para premiar a Houellebecq. Mucho tendrá que ver con el triunfo su regreso a Flammarion, dirigida por una de las figuras más influyentes del campo literario francés: Teresa Cremisi, ex directora literaria de Gallimard.⁷

⁵ Claude Durand comenzó su carrera como editor en Le Seuil, pero en Fayard, sello que dirigió entre 1980 y 2009, se impuso como una de las grandes figuras del mundo editorial. Entre Le Seuil y Fayard trabajó durante dos años en Grasset, dirigida entonces por Bernard Privat. Fasquelle, que esperaba ser el sucesor de Privat, se siente amenazado porque Durand podría ganarle el puesto. Claude Durand describe las humillaciones que tuvo que vivir durante ese período en Grasset en sus “memorias” que publica en Albin Michel en 2010 bajo el título *J'aurais voulu être éditeur*.

⁶ Tahar Ben Jelloun eligió un medio de prensa italiano para referirse a la novela de Houellebecq. En el diario *La Repubblica* dijo: “¿Qué ofrece de nuevo esta novela? Charlatanería en torno a la condición humana, una escritura afectada que se pretende depurada, una ficción que convoca personajes reales y los mezcla con otros inventados, un poco de publicidad para algunos productos de consumo y finalmente el último mensaje de un escritor que se cree por encima de los demás y de las reglas, eternamente maldito e incomprensido, y sobretodo alguien que no ama ni la vida ni los caminos de la felicidad.” (Nuestra traducción).

⁷ En 1989 Antoine Gallimard elige a Teresa Cremisi, editora italiana, como directora editorial de Gallimard, puesto que ocupará durante dieciséis años antes de pasar, en 2005, a Flammarion, que acababa de ser adquirida por el grupo Rizzoli-Corriere della Sera. En 2012, cuando Gallimard compra

El premio despierta una gran polémica en torno a los criterios de valoración y de legitimación del jurado Goncourt. La prensa especializada comienza a hablar de un Houellebecq “sosegado”, de una novela escrita a medida para ganar el premio Goncourt. En una entrevista con Augustin Trapenard para el canal France 24, Houellebecq dice al respecto:

No creo que eso sea... que eso tenga sentido, de hecho, un libro “a la medida del Goncourt”, en fin, no creo demasiado en eso. [...] El contenido de un libro, yo pienso que el premio Goncourt es capaz de [...] otorgarle su premio a un libro cuyo contenido sea muy violento y peligroso. Pienso que serían capaces de hacerlo, los estimo lo suficiente como para pensar eso. Entonces, lo que produce una impresión más calma, no sé... pienso que evidentemente, las sumas alcanzadas en el mercado del arte no escandalizan a la sociedad francesa tanto como el turismo sexual, entonces es la temática lo que es menos violento, no es mi escritura lo que cambió. (Trapenard, 2010).⁸

Incluso algunos miembros del jurado Goncourt desmintieron el supuesto cambio de tono de la prosa houellebecquiana, Bernard Pivot decía al respecto:

A uno puede no gustarle un libro, en el sentido tradicional, como no le gustan las vacaciones o el chocolate, y considerar que ese libro es una obra mayor que hace honor a la literatura. Es el caso de las novelas de Michel Houellebecq, en particular la última, *La Carte et le Territoire*. No me gusta, además el escritor no hace nada para gustar, pero este libro confirma mi sentimiento de que Michel Houellebecq es un gran novelista (Pivot, 2010).⁹

Pivot desplaza el debate en torno a los temas polémicos que las obras de Houellebecq abordan para referirse a la calidad de su escritura, al valor literario de su novela. Como se puede ver a partir de este recorrido de la historia de Houellebecq con el Goncourt, poco se habla de la calidad literaria de su

Flammarion, Antoine Gallimard le otorgará nuevamente toda su confianza al nombrarla directora general del grupo Madrigall.

⁸ Nuestra traducción.

⁹ Nuestra traducción.

obra, las polémicas y los criterios que lo han sacado sistemáticamente de las listas del premio hasta el 2010 poco tienen que ver con la literatura. Aunque los detractores de Houellebecq, entre los que se cuentan los dos miembros del jurado Françoise Mallet-Joris y Tahar Ben Jelloun se han referido en varias oportunidades a la supuesta ausencia de estilo de las obras de Houellebecq. Esta acusación se funda sobre la afirmación que sostiene que la escritura houellebecquiana es “chata”. Ahora bien, Houellebecq escribe “chato” porque es el estilo que mejor conviene al objeto que describe, porque como dice uno de los protagonistas de *Extension du domaine de la lutte* (1994), “La forma novelesca no está concebida para pintar la indiferencia, ni la nada; habría que inventar una articulación más chata, más concisa, más taciturna.” (Houellebecq, 1994, p. 42).¹⁰

Por otra parte, el tono de la prosa distante y glacial del autor excede sus ficciones y se extiende fuera de sus novelas, hasta la displicencia con la que responde en las entrevistas está invadida por ese estilo. La palabra despojada es entonces coherente con el proyecto artístico de Houellebecq. En este sentido, Pierre Jourde afirma que

[...] la banalidad de Houellebecq constituye su arma estilística, y sabe usarla de manera eficaz. Además es coherente con su proyecto global. Una obra que estigmatiza la ilusión del deseo de originalidad debe expresarse de una manera taciturna. Houellebecq habla de individuos promedio, indiferenciados, en un lenguaje promedio. (Jourde, 2002, p. 233).¹¹

Houellebecq elige el tono de la melancolía y del cinismo, de la desolación y la agresividad, que se convierte en la marca de su estilo porque es el adecuado para llevar a cabo un proyecto global: representar la realidad que lo rodea.

Los criterios de valoración del arte interpelados desde la narración

La Carte et le Territoire aborda la historia de la industrialización y de la técnica para interrogarse sobre el lugar del artista hoy a través de la carrera de Jed Martin que comienza con una serie de fotografías que representan

¹⁰ Nuestra traducción.

¹¹ Nuestra traducción.

herramientas de trabajo. Luego, se hace famoso con sus fotos de los mapas Michelin. La exposición, que lleva el título “La carte est plus intéressante que le territoire”, es el correlato visual de la novela que se construye a partir de una exacerbación de la representación reforzada por una abundancia de reflejos, un juego de espejos a través del cual Houellebecq parece decirnos que la representación –visual o escrita– es más importante que su objeto. Pero además, es esta exposición la que permite introducir a Michel Houellebecq personaje. Jed Martin le pide a Houellebecq que escriba un texto para el catálogo de la exposición y le “paga” con un retrato del propio escritor.

Jed pasa luego a la pintura con una serie de 64 cuadros, la “serie de los oficios” que se divide en dos: la “serie de los oficios sencillos” y la “serie de las composiciones de empresa”. Algunos de los cuadros que integran estas series son: *El arquitecto Jean-Pierre Martin abandonando la dirección de su empresa*, *Bill Gates y Steve Jobs conversando sobre el futuro de la informática* y *Claude Vorilhon*¹², *gerente de un bar-estanco*. Pero *Damien Hirst* y *Jeff Koons repartiéndose el mercado del arte* será el único fracaso de Jed Martin que no logrará representar el oficio de artista. Jed destruye violentamente el cuadro porque desde su óptica estos dos “artistas” representan el triunfo del dinero por sobre otro tipo de consideraciones de orden puramente estético. Hacia el final de la novela, Jed retoma la reflexión sobre la mercantilización del arte cuando viaja a Suiza para visitar *Dignitas*, la empresa a la que su padre acudió para tener una muerte digna por medio de la eutanasia. Al llegar, Jed descubre que el establecimiento se encuentra junto al *Babylon FKK Relax-Oase*, un cabaret. Compara los dos establecimientos y piensa:

(...) el Babylon FKK Relax-Oase distaba mucho de conocer una agitación tan considerable. El valor comercial del sufrimiento y la muerte había llegado a superar al del placer y el sexo, se dijo Jed, y posiblemente por esta misma razón Damien Hirst había arrebatado unos años antes a Jeff Koons su primacía de número uno mundial en el mercado del arte. Es cierto que el cuadro que debía conmemorar este acontecimiento había

¹² Claude Vorilhon, más conocido como Raël, es el fundador y líder espiritual de la secta Movimiento Raeliano. Houellebecq se ha entrevistado con él en varias oportunidades para construir el personaje del profeta en *La Possibilité d'une île*.

sido una obra fallida [...], pero el cuadro seguía siendo imaginable, algún otro podría haberlo realizado (...) (Houellebecq, 2013, p. 327).

Houellebecq muestra que en el mercado del arte el objeto ya no tiene un “valor intrínseco” sino que es la competencia entre los compradores lo que determina su valor. Jed rechaza esta idea al destruir el cuadro en el que Damien Hirst y Jeff Koons se disputan el mercado del arte. Esta misma intención de “destruir” el valor económico de un cuadro, puede leerse en la escena en que Houellebecq y Jed Martin discuten sobre la remuneración del texto que el escritor francés escribe para la exposición de Jed: Houellebecq no acepta los diez mil euros que Franz, el galerista de Jed, había previsto y prefiere recibir a cambio el cuadro *Michel Houellebecq, escritor*, su propio retrato pintado por Jed Martin.

Finalmente, será este proceso de mercantilización del arte lo que provocará el brutal asesinato de Michel Houellebecq¹³. Jasselin, el comisario encargado de investigar el asesinato, se siente decepcionado cuando con la ayuda de Jed Martin descubre que Houellebecq fue asesinado por dinero. Jed advierte que en la casa de Houellebecq falta su cuadro. Cuando Jasselin le pregunta si el cuadro “valía dinero”¹⁴, Jed responde: “En este momento mi cotización aumenta un poco, no muy rápidamente. En mi opinión, novecientos mil euros” (Houellebecq, 2013, p.319). Jasselin considera entonces que el caso está resuelto, porque tarde o temprano el cuadro volverá al mercado y no será difícil encontrar al vendedor. Sin embargo, no está satisfecho, en su reacción se lee el desencanto que invade toda la novela ante un mundo en el que el dinero lo invade todo, incluso el arte:

¹³ Tras la publicación de *La Carte et le Territoire*, novela en la que Houellebecq describe su propio asesinato, el autor francés “desaparece” y la prensa comienza a hablar de la posibilidad de que la ficción se haya hecho realidad. Pero Houellebecq simplemente habría “olvidado” viajar a Amsterdam, a La Haya y a Bruselas, donde se lo esperaba para una serie de lecturas con motivo de la publicación de su novela en Holanda.

¹⁴ Nuestra traducción. En este pasaje, la traducción al español de Jaime Zulaika, publicada por Anagrama dice “¿[El cuadro] Era valioso?” (Houellebecq, 2013: 319); mientras que el original francés dice “[Le tableau] Ça valait de l’argent ?” (Houellebecq, 2010: 363). Es decir que mientras que el original francés se refiere claramente al valor económico de la obra de arte, la traducción al español puede referir tanto a su valor económico como a su valor simbólico.

Al principio aquel caso se presentaba a una luz especialmente atroz pero original. Cabía imaginar que se trataba de un crimen pasional, de un arrebato de locura religiosa, de diversas cosas. A fin de cuentas, resultaba bastante deprimente caer en la motivación delictiva más extendida, la más universal: el dinero. (Houellebecq, 2013, p. 322).

Ocho años después, tras descubrir sus negociados con Patrick Le Brazouec, un traficante de insectos, la policía allana la casa del cirujano plástico Adolphe Petissaud y encuentra junto con un Bacon y dos von Hagens la última obra de Jed Martin: *Michel Houellebecq, écrivain*, cuya cotización había alcanzado, para ese entonces, los doce millones de euros.

Conclusión

Houellebecq parece haber entendido mejor que nadie las tensiones existentes entre literatura y mercado, entre valor económico y valor literario: su obra las exhibe constantemente. *La Carte et le Territoire* constituye una interrogación en torno al modo de construcción del valor artístico, a la mercantilización de la obra de arte. Al mismo tiempo, su figura autoral, el personaje que él mismo decidió construirse encarna también estas tensiones. Por un lado, está el Houellebecq solitario y taciturno que fuma constantemente y tarda siglos en responder a las preguntas que se le formulan y por el otro, el Houellebecq polémico que le gusta al mercado, el que considera que el “Islam es la religión más estúpida del mundo”.

Al alentar estratégicamente la identificación con sus narradores y generar polémica en todas y cada una de sus apariciones mediáticas a partir de sus afirmaciones, Houellebecq ha generado que el debate en torno a su obra se desplace hacia su figura deliberadamente construida de escritor polémico, poniendo así de manifiesto que los criterios de valoración que las diferentes instancias de consagración del campo literario ponen en juego actualmente lejos están de ser puramente estéticos.

La polémica en torno al Goncourt 2010 nace entonces de un desplazamiento en el que la operación crítica no se centra ya en el hecho literario sino en la figura de escritor polémico que Houellebecq se construyó. Es por eso que los ataques que ponen en juego la validez del Goncourt en tanto instancia de consagración no suelen basarse en criterios literarios o repiten hasta el

cansancio la ya gastada fórmula “Houellebecq no tiene estilo”. Con *La Carte et le Territoire* el autor francés demuestra que es capaz de escribir - con su estilo “chato”- un texto cuya estructura es sumamente compleja ya que la obra de Jed Martin funciona como reflejo metatextual del código de construcción de la novela. Que además, en el diálogo intertextual con otro tipo de textos, se interroga sobre los procedimientos literarios y que reflexiona también sobre la influencia de la economía de mercado en los criterios actuales de valoración del arte.

Las polémicas en torno a la figura de Houellebecq aumentan exponencialmente las cifras de ventas de sus novelas, pero esto no debería ir en desmedro de su calidad literaria.

Referencias bibliográficas

- Dupuis, J. (2005). Houellebecq: les secrets du «transfert du siècle». *Lire* (01/03/2005). Recuperado de http://www.lexpress.fr/culture/livre/houellebecq-les-secrets-du-transfert-du-siecle_809896.html
- Durand, C. (2010). *J'aurais voulu être éditeur*. París: Albin Michel.
- Houellebecq, M. (2005). *La Possibilité d'une île*. París: Fayard.
- Houellebecq, M. (2013[2011]). *El mapa y el territorio*. Buenos Aires: Anagrama. Traducción de Jaime Zulaika.
- Pivot, B. (2010). La carte gagnante de Michel Houellebecq. *Le Journal du Dimanche* (04/09/2010). Recuperado de <https://www.lejdd.fr/Chroniques/Bernard-Pivot/La-carte-gagnante-de-Michel-Houellebecq-218193>
- Robitaille, L.-B. (1989). *Paris, France*. Québec: Boréal.
- Trapenard, A. (2010). Michel Houellebecq, écrivain. *France 24*. Recuperado de <http://www.france24.com/fr/20101110--entretien-michel-houellebecq-ecrivain/>

El arte en *El mapa y el territorio* de Michel Houellebecq: Mercado, figura de artista, proyecto creador y melancolía

Fernando Urrutia¹

Por más que la fatuidad moderna vocifere, [...] cae de maduro que la industria, irrumpiendo en el arte, se convierte en el más mortal de los enemigos, y que la confusión de las funciones impide que cualquiera de ellas sea bien cumplida.

La poesía y el progreso son dos ambiciosos que se odian con un odio instintivo, y cuando se encuentran en el mismo camino uno de los dos debe servir al otro.

Charles Baudelaire, “Salón de 1859”

Las exclamaciones de Baudelaire contra los artistas de su tiempo dan cuenta del fenómeno que paulatinamente ha irrumpido, mediado, impulsado y enriquecido a veces (pero también debilitado como nunca antes) el campo del arte: se trata, claro está, del predominio ineludible del mercado. Así lo expresaba el poeta francés a mitad del siglo XIX: “El artista, hoy y desde hace ya varios años, es, a pesar de su falta de mérito, un simple *niño mimado*” (Baudelaire, 2009, 74). En efecto: si en los tiempos de Baudelaire era ya evidente que la razón técnica y consumista se imponía como el nuevo orden del mundo, en la posmodernidad el mercado y la industria se han instaurado como un nuevo tipo de mecenazgo en el campo del arte, convirtiendo al artista en ese “niño mimado” del que nos habla Baudelaire. Si bien es cierto que

¹ Instituto de Investigaciones de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de La Plata. fau_94@hotmail.com

el arte nunca escapó al ámbito mercantil y a las reglas que este impone, es verdad también que en las últimas décadas el circuito artístico ha sido diezmado por los grandes emporios empresariales y multinacionales, que mediante transacciones millonarias y la inevitable fetichización de los productos artísticos han suplantado, en su mayoría, cualquier valor simbólico o estético que pudiese tener una obra de arte por apreciaciones ligadas a la competencia y la propaganda. Es precisamente en este desborde del rol del mercado en el arte, y su tendencia a fagocitar tanto las obras como las aspiraciones del artista, en lo que focaliza Michel Houellebecq en su quinta y muy celebrada novela, *El mapa y el territorio* (ganadora del premio Goncourt 2010). En varias ocasiones la crítica ha caracterizado *El mapa y el territorio* como una isla en medio del estilo abyecto y polémico que entreteje y conecta casi la totalidad de las obras del autor, ya que, en efecto, *El mapa y el territorio* es una aguda y sabia reflexión crítica sobre el arte contemporáneo, un tema que hoy difícilmente pueda caracterizarse de “polémico” en el universo mediático, y que es disparado por algunas preguntas clave que hilan el argumento de la novela: ¿Puede hoy el arte cambiar la vida? ¿Cuál es, en verdad, su rol? ¿Qué importancia tiene en la sociedad? ¿Cómo se establece el valor del arte? ¿Qué lugar ocupa el artista? ¿Cuál es, hoy, su condición? En primer lugar, la lógica de consumo, de los *mass media*, de las novedades efímeras, del narcisismo y otros fenómenos que surgieron tras la caída de los grandes relatos, (y que son, en definitiva, el *leitmotiv* fundamental de las obras de Houellebecq), parecen intensificar el tópico romántico de la angustia del artista que atraviesa toda la novela: Jed Martin, nuestro héroe, ferviente lector de Platón, Sófocles, Balzac, Hugo, Dickens y Flaubert (2010, 43), es un joven sensible que decidió consagrar su vida al arte, manteniendo una actitud distante y apática con el mundo. Jed es víctima de un estado de desencanto y melancolía casi perpetua, en consonancia con su aguda sensibilidad estética y el deseo de lograr metas extraordinarias en un contexto postcapitalista, postindustrial, o, como postula Robert Danto para referirse al ámbito del arte, “posthistórico”. Es, en fin, un artista que podemos caracterizar como “romántico”, si tenemos en cuenta, además, que *El mapa y el territorio* puede leerse como una típica novela de artista, donde el personaje se ve enfrentado al mundo que lo rodea, presenta un fiero antagonismo con la sociedad de su tiempo, y que mantiene una relación especial con el arte, que se erige como un criterio normativo en la totalidad de su vida. Este contraste con el espíritu banalizador y consumista al que debe enfrentarse el protagonista es lo que

acentúa, a nuestro juicio, la crítica frontal al arte y a la sociedad actual que plantea la novela desde una figura de artista que podríamos denominar arcaica, extraña para nuestro tiempo, si tenemos en cuenta también, y sobre todo, el proyecto artístico general del héroe: “Jed emprendió una carrera artística sin más proyeco [...] que el de hacer una descripción objetiva del mundo.” (Houellebecq, 2010, 45) Una “descripción objetiva del mundo” que acercará a Jed más a la escuela del realismo clásico que al arte conceptual o *pop*, como veremos más adelante.

Al iniciar sus estudios en la Escuela de Bellas artes, por otro lado, Jed había encontrado en los objetos manufacturados una fuente fructífera de material fotografiable que, aunque “le valió el respeto de sus profesores, no le permitió en modo alguno unirse a uno de los grupos que se formaban a su alrededor, impulsados por una ambición estética común o, más prosaicamente, por un intento colectivo de entrar en el mercado del arte” (2010, 36). Una vez finalizada su carrera, Jed consigue ser contratado por dos agencias de fotografías que enviaban sus imágenes de productos manufacturados a las revistas de publicidad y demás organismos ligados al *marketing*. Este período de la vida de Jed, aclara el narrador, es el que en su biografía oficial se conoció como “de homenaje al trabajo humano”. Pero si bien Jed trabaja para la industria, no renuncia, como profesional formado en el arte clásico, a sus producciones independientes, a sus fotografías de arte “puro”, y espera, con ello, alcanzar algún día el tanpreciado prestigio, el reconocimiento de su arte por su *valor*, lo que nos obliga a recordar la teoría del sociólogo francés Pierre Bourdieu sobre la instauración de las reglas que determinan dicho valor: “El productor del *valor de la obra de arte* no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fetich*e al producir la creencia en el poder creador del artista [...]” (Bourdieu, 1995, 339). Si bien la emancipación del artista se produjo, en gran medida, gracias al mercado, no cabe duda de que hoy es el único encargado de la circulación de las obras, de su visibilidad, recepción y apreciación mediante entidades afines a él, como las galerías, los críticos, la prensa. En otras palabras, el mercado es el que instaura el tan polémico *valor de la obra de arte*. Veamos la reacción de Jed al darse cuenta de esto:

Y un buen día, al desembalar un disco duro Western Digital que acababa de llevarle un mensajero, y del que debía entregar negativos bajo diferentes ángulos al día siguiente, comprendió que había acabado con la fotografía

de objetos, al menos en el campo artístico. Era como si el hecho de haber llegado a fotografiar estos objetos con una finalidad puramente profesional, comercial, invalidase toda posibilidad de utilizarlos en un proyecto creativo. Esta evidencia tan brutal como inesperada le sumió en un período depresivo de débil intensidad durante el cual su principal distracción pasó a ser el programa *Questions pour un champion*, presentado por Julien Lepers. (Houellebecq, 2010, p. 45).

Detengámonos en esta primera parte. Dado que la obra se enmarca dentro de la era posmoderna, y, por consiguiente, del arte contemporáneo –donde no existen estilos privilegiados sino que todo parece entrelazarse y convivir pacíficamente, ya que, como aclara Robert Danto, “Ningún arte está ya enfrentado históricamente contra ningún otro tipo de arte. Ningún arte es más verdadero que otro, ni más falso históricamente que otro” (1999, 49)– podemos indagar en cuáles son las corrientes artísticas de las que deriva el arte de Jed, y las teorías que dialogan con su estilo y su concepción estética. Así, el hecho de utilizar productos manufacturados remite, en primera instancia, al arte de los años sesenta, principalmente al movimiento del *pop art* liderado por Andy Warhol. ¿Y qué deseaba mostrar Warhol al exponer una Caja Brillo, o sus famosas latas de sopa Campbell en una galería de arte, por ejemplo? Aún observados en detalle, “no hay nada que marque una diferencia visible entre la *Brillo Box* [...] y las cajas de Brillo de los supermercados” (Danto, 35). Sin embargo, una es concebida como arte y la otra no. El mensaje parece ser claro: lo que caracteriza al arte no es lo visual, lo bello, sino lo que quiere decir, lo que representa la obra. En una góndola de supermercado, la caja Brillo es un simple producto más, perdido en la totalidad de lo cotidiano. Pero al colocarla en una galería de arte, deja de serlo: algo significa; el artista desea comunicarnos algo. Este vuelco de lo fútil a lo reflexivo –que es, en definitiva, el principio básico del llamado “arte conceptual”– por el mero traslado del lugar que ocupa un objeto es lo que Danto llama “transubstanciación” o “transfiguración” del lugar común. Jed Martin se inscribe, en un principio, dentro de esta corriente: “No obstante su cultura clásica [...], no le embarcaba en absoluto un respeto religioso por los maestros antiguos; a partir de esta época prefería con mucho Mondrian y Klee a Rembrandt y Velázquez.” (Houellebecq, 2010, 45) Sin embargo, su paradójica inclinación a fotografiar

productos manufacturados como parte de su retrato objetivo del mundo no solo es un guiño a la obra de Warhol, sino que también es el punto de inflexión en la carrera de Jed: es su impacto repentino con las leyes del mercado, ya que el problema del arte luego de Warhol es que ha sido naturalizado por las instituciones y el mercado. En este sentido, es lógico que Jed Martin fuera fagocitado rápidamente por las compañías de propaganda, a tal punto de sentir repugnancia por sus propias producciones al saber cuál sería su fin. La hipótesis crítica de Houellebecq en este punto es, entonces, la siguiente: concebir un proyecto artístico propio, sin existir ya un programa histórico que lo fundamente, que le permita establecer un diálogo con su contexto y no anclarse en el mero rubro de lo acontecimental, de los actos triviales y momentáneos que no necesitan descripción (como el arte performativo, conceptual post-Warhol, etc.), permite la intromisión del mercado y convierte a los artistas en los “niños mimados” favoritos de grandes empresarios (ligados al arte o no). En este sentido, no es para nada casual que la novela comience con Jed pintando *Jeff Koons* y *Damian Hirst repartíéndose el mercado del arte*, lienzo que pertenece, como nos enteramos más tarde, a su serie de cuadros titulada “Oficios”. No obstante, Jed no puede retratar el “oficio” del arte porque no se identifica con los artistas que supuestamente lo representan, primero, y segundo, porque su propia noción clásica de lo que es el arte le impide considerarla como uno de esos oficios amarrados al capitalismo de su época. Tanto Jeff Koons, un referente del llamado “arte kitsch”, como Damien Hirst, conocido por ser el autor de la obra posmoderna más cotizada dentro del mercado, son dos referentes del arte contemporáneo, y que en la novela se posicionan, indirectamente, como antagonistas directos a la visión estética de Jed, más cercana a la contemplación realista del mundo que a la *performance*: una postura particularmente similar a la del mismo autor (un romántico declarado, y defensor también de la escuela realista), y del personaje Michel Houellebecq, que aparece en la mitad de la novela como una autoparodia del escritor, pero también como un doble del propio Jed, una especie de compañero intelectual que resultará ser el único artista que Jed es capaz de retratar, pues el lienzo sobre Koons y Hirst será finalmente destruido.

Durante la segunda parte de la novela, por otro lado, y luego de su fallido proyecto con los productos manufacturados, Jed descubre por casualidad durante un viaje los mapas de la guía Michelin, a los que concibe con aguda

visión estética: “En él [el mapa Michelin] se mezclaban la esencia de la modernidad, de la percepción científica y técnica del mundo, con la esencia de la vida animal”. (Houellebecq, 2010, 47) Jed decide, sin dudar, fotografiarlos. Una de esas imágenes se da a conocer en una muy concurrida exposición organizada por varios artistas, en su mayoría ex compañeros de estudios de Jed. Entre los concurrentes se encontraba una hermosísima joven de origen ruso llamada Olga, con quien Jed iniciará un apasionado romance. Lejos de interesarse en la obra de Jed por juicios de orden estético, a Olga le llaman la atención las fotografías por un motivo concreto: ella es representante oficial de la empresa Michelin. Rápidamente ofrece a Jed una cita con sus superiores, arregla una exposición basada íntegramente en el trabajo de Jed con los mapas y se convoca a la prensa especializada. La crítica elogia con ímpetu la obra de Martin, que se vende casi en su totalidad. Aun así, a pesar de su rotundo reconocimiento crítico y económico, la actitud distante, indiferente y apática de Jed para con el mundo y su propia existencia permanece intacta, como si la fama, el éxito y el amor le generaran el mismo entusiasmo que una aspiradora. Pues aún con los elogios de la crítica, sus imágenes son tratadas como una mera oportunidad comercial para la empresa.

We are a team—añadió Forestier [uno de los dirigentes de Michelin] sin que realmente fuera necesario—. Nuestras ventas de mapas han aumentado un diecisiete por ciento durante el mes pasado—continuó—. [...]Lo más inesperado es que incluso hay compradores para los antiguos mapas Michelin, lo hemos observado en las subastas de Internet. Y hasta hace unas semanas nos conformábamos con triturar esos viejos mapas...—añadió, fúnebre—. Hemos dejado dilapidar un patrimonio cuyo valor no sospechaba nadie de la casa...hasta sus magníficas fotos. (2010, 79).

Jed se convierte así en el “niño mimado” favorito de Michelin mientras dura su relación con Olga, ya que la pareja debe separarse abruptamente cuando ella es enviada por la empresa a Rusia, por tiempo indefinido. Esto es motivo suficiente para que Jed rompa su contrato con Michelin. El vínculo de Jed con el mercado nunca había sido tan arduo, debido a que “sus estudios habían sido puramente literarios y artísticos y nunca había tenido la oportunidad de meditar sobre el misterio capitalista por antonomasia: el de la *formación de precios*” (2010, 82). Precios que partían de los dos mil euros por un tamaño estándar de una de sus

fotografías. Con un antecedente así, era esperable que consiguiera un nuevo patrocinador luego de abandonar los mapas Michelin, y que será el galerista Franz Teller, bajo cuya tutela Jed se embarcará en la producción de una serie de sesenta y cinco cuadros hiperrealistas denominada “Oficios”, en la que invierte nada menos que siete años, y donde su proyecto de “describir objetivamente el mundo” se concreta en su sentido más literal, ya que serán retratos de personalidades en el simple ejercicio de su profesión, tales como *Bill Gates y Steve Jobs discutiendo sobre el futuro de la informática*, *El arquitecto Jean-Pierre Martin abandonando la dirección de su empresa*, entre otros. La puesta en circulación de estas obras es impulsada por una reseña del escritor Michel Houellebecq, con quien Jed entabla una extraña y apegada relación de amistad, como ya mencionamos. Los cuadros, por otra parte, son cotizados y vendidos a precios descomunales: Jed se hace acreedor de más de quince millones de euros. Los dueños de las más grandes fortunas del mundo desean contratar a Jed para ser retratados por él, ofreciendo un mínimo de un millón de euros por cada lienzo. Jed, como era de esperarse, se niega. Aquí resulta curiosa la caracterización que hace Teller de nuestro héroe frente a esta situación: “Empiezo a conocerte, siempre has sido igual [...]: trabajas, te encarnizas en tu rincón durante años; y en cuanto expones tu obra, en cuanto obtienes el reconocimiento, lo dejas.” (2010, 181) ¿Por qué razón Jed parece resignarse luego de alcanzar el éxito? Pues había “*producido una obra*, como se suele decir, sin encontrar, sin vislumbrarla siquiera, la felicidad” (2010, 211) La respuesta a esta infelicidad y marginación es quizás la desazón y la impotencia que le produce ver su propia obra convertida en un producto cotizado a gran escala y consumido por “coleccionistas”.

Él mismo había sido distinguido, menos de un mes antes, por la *ley de la oferta y la demanda*, la riqueza le había envuelto de repente como una lluvia de chispas, liberado de todo yugo económico, y cayó en la cuenta de que ahora iba a abandonar aquel mundo del que en realidad nunca había formado parte, sus relaciones humanas, ya poco numerosas, iban a secarse una tras otra y a extinguirse, estaría en la vida como estaba actualmente en el habitáculo de acabado perfecto de su Audi Allroad A6, apacible y sin alegría, definitivamente neutro. (2010, 236)

El hecho de que Jed no se identifique con el arquetipo del artista contemporáneo (alejado por completo de este perfil de artesano melancólico que

busca en el arte un refugio, un consuelo para la vida) dota a la historia de un perspectivismo crítico: el negocio del arte es desmembrado desde una figura de artista como un ser pasivo y encadenado, “ser artista, en su opinión, era ante todo ser alguien *sometido*. (Houellebecq, 2010, 94)”. Sometido no solamente a su condición de ser sensible, entelado y atravesado por esa visión estética del mundo y la existencia, sino también por las condiciones de la era postindustrial, por las leyes del márketing, los artistas que se comportan “pura y sencillamente como jefes comerciales” (2010, 197), y la recepción del arte como un bien de consumo, valorado más por su cotización en el mercado que por su belleza. Así, la última obra de Jed, ya en los tramos finales de su vida, puede leerse como una síntesis de esta realidad penosa, ya que el narrador la caracteriza como “una meditación nostálgica sobre el fin de la era industrial europea, y más en general sobre el carácter perecedero y transitorio de toda industria humana” (Houellebecq, 2010, 377). En los videos que conforman la pieza, todo aquello que representa la cultura manufacturada, al arte kitsch, y la humanidad misma, aparece en perpetua degradación hasta que, finalmente, la naturaleza termina devorando todo rastro de existencia: el triunfo de la vegetación, de la belleza libre y natural, “es absoluto” (2010, 377). Meticulosamente construida, *El mapa y el territorio* es, así, un grito melancólico, una reflexión sobre el valor y el rol del arte en nuestros días, sobre las relaciones humanas, sobre la decadencia de un tipo de artista como producto de la dominación ideológica del comercio y la tecnología, ya que, como resume Maurice Blanchot:

En el mundo de la técnica se puede seguir alabando a los escritores y enriqueciendo a los pintores; se le puede reservar un sitio al arte porque es útil o porque es inútil, obligarlo, reducirlo, o dejarlo libre. La suerte, en este caso favorable, tal vez sea la más desfavorable. Aparentemente, el arte no es nada si no es soberano. De ahí la incomodidad del artista de ser todavía en un mundo donde, sin embargo, él se ve injustificado. (2005, 231).

Referencias bibliográficas

- Baudelaire, C. (2009). *Arte y modernidad*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Blanchot, M. (2005). *El libro por venir*. Madrid: Trotta.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Danto, R. (1999). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.

Danto, R. (2012). *El abuso de la belleza: la estética y el concepto de arte*. Buenos Aires: Paidós.

Houellebecq, M. (2010). *El mapa y el territorio*. Barcelona: Anagrama, 2010.

De la novela al film. *Moderato cantabile* y la traición del código

Lucía Vogelfang¹

Duras reescribe

Según cuenta Adler (1998, pp. 547-551), en 1960, Marguerite Duras solicitó a su casa de edición el estado de ventas de sus libros. Sus novelas no se vendían bien y la editorial no le daría nuevos anticipos. Quizás es por eso que cuando Peter Brook se lo propuso, aceptó adaptar y guionar *Moderato cantabile*, una tarea para la que sabía –gracias a su experiencia con *Hiroshima mon amour*– tenía facilidad.

Pero Duras no hace nada a medias: reconstruyó la matriz de la novela, redujo los días en los que los protagonistas se encuentran, brindó identidad e historia a la mujer muerta: “*Elle habitait derrière l’arsenal. Mariée depuis dix ans. N’avait jamais fait parler d’elle*” (Adler, 1998, pp. 548-549), y dio a Anne mayor espesura, convirtiéndola en una devoradora de hombres, poseedora de un secreto que desconoce y abandonada a su feminidad, una prefiguración de Lol V. Stein, con una mirada “*avec ravissement*” (Adler, 1998, p. 550). También eligió el escenario: Blaye, una ciudad de provincia por excelencia.

Duras necesitó de ocho manuscritos y cuatro finales para delinear el guión. Luego de ese trabajo no de adaptación sino de reescritura, la novela llegó a la pantalla en el apogeo de la *Nouvelle Vague* y con dos de los íconos del movimiento –Jeanne Moreau y Jean-Paul Belmondo– y Duras, a pesar

¹ Universidad de Buenos Aires. lucia.vogel@gmail.com

de su admiración por la actriz y de la amistad que las unía, rechazó el film, acusó a Peter Brook de no haber entendido nada y confesó querer filmarla ella misma “*avec de petits moyens*” (Borgomano, 1993, p. 63) por lo que Adler (1998) vio allí el motivo por el que Duras pasó “*de l’autre côté de la caméra*” (p. 551).

¿Qué sucedió con el film? ¿Qué es lo que el director no había entendido?

Al pie de la letra, o lo que Peter Brook sí entendió

Moderato cantabile parece haber sido escrita en una perspectiva dramática poniendo en evidencia que el estilo durasiano ya desde fines de los años 50 tiende a la representación. Es por eso que no sorprende que sus obras posteriores se transformen en los híbridos novelas-diálogo, guiones, libros-teatro, libretos, libros-film. En la novela se alternan un texto narrativo con un diálogo en estilo directo. En ese diálogo, cuya importancia es casi igual a la del relato propiamente dicho, el narrador cede la palabra a sus personajes y se borra detrás de ellos. Alcanzaría con retomar tal cual esos fragmentos de diálogo y con seguir las indicaciones de *régie* o de puesta en escena del relato para obtener una pieza teatral. En la parte más fiel al texto —y la mejor, cinematográficamente hablando—, la película de Peter Brook sigue ese camino, escoltado por Thirard, el iluminador, que supo transmitir los grises pesados y otoñales de la novela.

Otro de los aciertos del film es haber captado una de las materias sensibles no ya a Duras sino a todo el conjunto de escritores del *Nouveau Roman*: el culto a lo imperceptible y a lo banal. La imagen del film se inscribe en ese mismo marco: en el plano un portal cerrado ocupa todo el espacio e impone su propia insignificancia. La escuela de la mirada impuso la objetividad y la opacidad que Brook supo transponer en la fotografía del film en la cual ese portal que mantiene cuidadosamente la mirada fuera de la casa burguesa representa tanto la opacidad como la fascinación sin contacto, misma disposición que experimenta Chauvin frente a Anne. Pero, como demostró el *Nouveau Roman*, ya no se trata sólo de registrar sino que la observación, según la ley de la ciencia moderna que la novela moderna replica, modifica el objeto observado. Por eso en el texto de Duras se ponen en escena complejos dispositivos de la mirada (como ventanas y espejos) cuya estructura es la de la trampa. La misma indiscreción ocupa la imagen del film: las rejas cierran

el acceso a la casa, aunque el ojo desafía la barrera espacial y social y, al fijarse en ese cerramiento, denuncia la división de clases.

El título del libro, *Moderato cantabile*, no remite ni a un personaje ni a un lugar, ni a un acontecimiento. Es un enunciado, un puro acto de lenguaje, una escritura, la inscripción sobre la partitura de Diabelli que el niño, con desgano y dificultad, interpreta en la escena inicial. En los títulos con los que abre el film Brook replicó ese efecto de escritura: los créditos simulan ser escritura sobre la textura de un papel.

El juego de las diferencias

Sin embargo, Peter Brook introdujo en la película algunas diferencias significativas respecto de la novela.

Si bien la decisión de filmar exteriores hizo inevitable un anclaje espacial y un color local específico, no podemos dejar de notar que la novela apuntaba a un espacio más abstracto. La elección de Blaye, fiel al espíritu del decorado novelístico, resulta una localización demasiado precisa que traiciona la incertidumbre del texto. Esa ciudad no debía nombrarse justamente para que pudiera ser sólo un espacio textual, inalcanzable, un espacio simbólico abierto a todas las interpretaciones que pudiera convertirse rápidamente en la misteriosa S. Tahla de las novelas posteriores (*El arrebató de Lol V. Stein*, *El amor*). La ausencia de toponimia de la novela construye una geografía inventada, abstracta y universal con espacios simbólicamente cargados de sentido. Es un pueblo sin color regional, la provincia toda. No se trata de una realidad geográfica sino de una metáfora de la sociedad francesa en su dimensión industrial y capitalista.

Los espacios de la novela –el puerto, el café, la casa de la protagonista– adquieren en la versión fílmica un carácter mucho más provincial y afrancesado. Incluso algunas escenas encarnan un imaginario naturalista. Ejemplo de ello es el aspecto mucho más rural del café del film que, además, está sobre la otra margen del río que acentúa una interpretación que concuerda con una idea central de esta “novela de travesía” (Weiss, 2003, pp. 51-89): los personajes cruzan fronteras espaciales, sociales, de clase, etc. El cambio de orilla necesariamente reduce la cantidad de encuentros que se llevan a cabo en el café escrito e introduce el barco –que viola el universo espacial estricto de la novela– y nuevos escenarios para los diálogos: los muelles, la

casa abandonada pasando el estuario, la orilla del río, el camino de plátanos. Los personajes del film se encuentran en un parque público por la noche en una larga escena que, en la novela, se desarrolla dentro del café. Los escenarios de los encuentros se multiplican porque si en la novela la evolución de la relación de los protagonistas se inscribe en los diálogos de la historia que inventan y en el trabajo subterráneo de identificación, la película necesita hacer sensible visual y auditivamente la evolución y la sucesión es una manera visual de materializarla, en especial por las variaciones de tono que cada uno de los espacios imprime: hay lugares diurnos, crepusculares, nocturnos, está presente la vacuidad de la casa abandonada, la intimidad precaria de un banco público, la fluidez del río, la protección ilusoria de los plátanos.

El capítulo VII, el de la comida burguesa y el escándalo, que la crítica en general analiza por separado, es el único en toda la novela que penetra el espacio de la casa y se adentra en la noche. Las estadías en la casa eran hasta entonces elipsis del relato, un blanco entre los capítulos. Textualmente Anne vivía fuera. Las palabras de Chauvin en varias ocasiones intentaban quebrar esa barrera y penetrar la intimidad del hogar, evocando el salón, el piano, el pasillo del primer piso, el cuarto y la cama. Pero hasta allí la intrusión permanecía en el plano del discurso. En el capítulo VII el propio relato viola las reglas estrictas de tiempo y espacio que había establecido para sí: para decir el escándalo, el relato se hace escándalo, contradicción e infracción. El film mucho antes viola el código: la noche del crimen el espectador asiste a la cena de la pareja y penetra en el espacio prohibido de la casa, que en la novela permanece como incógnita.

Además, la versión cinematográfica se fija la regla de cierta “decencia” que no hace justicia al texto: los encuentros de Anne y Chauvin en el café parecen secundarios pues ya no ocupan el lugar predominante que la novela les otorgaba; los dos protagonistas beben menos en la pantalla que en el papel y el vino ya no se percibe como el lazo fundamental que los une. Además, y sobre todo, los diálogos se acortan y se simplifican, pierden espesura y pierden también su aspecto borroso, repetitivo, titubeante, como de búsqueda. Por último, la noche de la recepción, Anne, en lugar de vomitar, se arrastra por el piso y dice a su marido “*Dites-leur que je suis devenue folle*”. Una confesión de locura que la novela no nombra y ni siquiera sugiere opera aquí como recuperación “realista”, como excusa por su conducta indecorosa cuando la fuerza de

la novela reside justamente en que no haya excusa o en que ni siquiera se la busque. Porque el film, además, se atiene a la regla clásica de la verosimilitud que la novela omitía: si en la novela desconocemos el nombre del niño, la película lo apoda Pierre; si la novela deja deliberadamente en las sombras al personaje del marido, el film le reserva un rol identificable y además se anuncia que Chauvin está por dejar la ciudad. Esta apuesta por el realismo y por la explicitación llega al punto cúlmine cuando el film pone en escena lo que la novela había deliberadamente callado y Anne declara su amor a Chauvin y reduce el mítico amor elaborado por Duras.

También el clima recibe en ambos formatos un tratamiento diferente. El clima invariable del film no condice con los titubeos climáticos de la novela. La acción transcurre en diez días a lo largo de los cuales se habla del viento y de “*Les premières chaleurs*” (p. 32) “*ce temps, si précocement beau*” (p. 69) y “*Bientôt l’été*” (p. 107). No se trata entonces de un realismo climático sino de la simbología de la primavera como el tiempo de lo erótico y de lo amoroso.

Si bien la estructura general de la historia se conserva, algunos agregados o supresiones de la adaptación alteran la atmósfera. Eso sucede con la escena policial del film en la que los gendarmes obligan al asesino a reconstruir el crimen pasional. El interés de ese agregado consiste en subrayar el hecho de que Anne y Chauvin, a su manera, están embarcados en la reconstitución.

Una de las diferencias fundamentales que distingue una novela de una película reside en la materia de la expresión: la lengua escrita es homogénea, el lenguaje cinematográfico, en cambio, se compone de imágenes en movimiento, menciones escritas, palabras, efectos de sonido y música. Tomemos por caso las primeras líneas de *Moderato cantabile*:

-*Veux-tu lire ce qu’il y a d’écrit au-dessus de ta partition?, demanda la dame.*

-*Moderato cantabile, dit l’enfant.*

La dame ponctua cette réponse d’un coup de crayon sur le clavier (p. 11).

Dos voces se oyen (narrador y personajes) que el flujo lineal de la escritura obliga a excluirse (cuando en el film podríamos escuchar a dos personajes dialogando mientras vemos lo que hacen). Duras juega con esta característica: los personajes dialogan en una situación diegética singular (en el café, en el camino) referida por el narrador, constituyendo el relato primero. El relato

de la pareja desconocida sólo será referido e inventado por los personajes del relato primero a través de sus diálogos, lo que determina que se encuentre enmarcado. Pero al tiempo que inventan ese segundo relato en caja china, hacen existir su historia gracias a la ambivalencia constitutiva del lenguaje lo que supone un desafío enorme para la adaptación cinematográfica. El film resuelve esta encrucijada delegando al relato primero muchos de los efectos que en la novela produce el relato segundo.

En el texto atribuible al narrador —esas frases breves alrededor de los diálogos—, el relato está siempre del lado de Anne Desbaredes, la acompaña, la sigue sin separarse de ella. Si, como hace gran parte de la crítica, dejamos aparte el capítulo VII, este observador se relaciona con espacios precisos: dos lugares cerrados —el departamento de Mademoiselle Giraud y el café visto primero desde el exterior y luego desde el interior— y un espacio abierto, el camino pues siempre abandonamos al personaje fuera de su casa. Este relato pareciera tomar el punto de vista de Anne, lo que se pone en evidencia en el momento del crimen, cuando se trata sin duda de su mirada, fascinada por el espectáculo de la muerte: “*Elle laissa son enfant [...] rejoignit le gros de la foule devant le café et atteignit le dernier rang des gens que, le long des vitres ouvertes, immobilisés par le spectacle, voyaient*” (p. 23). Pero su mirada no es personal: mezclada con la muchedumbre inmóvil, observa el espectáculo como cualquier otro de los presentes. Hay detalles, pero ninguna subjetividad, es la mirada impersonal del objetivo de una cámara fotográfica. Ese punto de vista, precisamente localizable e indistinto, no entra en ninguna de las categorías del análisis del discurso: es focalización interna en lo que respecta al ángulo de la visión y a la restricción del campo, pero es focalización externa, en lo que respecta a la toma de posición por la exterioridad. Su ambigüedad genera un malestar porque no permite que el lector se identifique con un personaje sino que debe hacerlo con una mirada impersonal, de *voyeur*. Quizás para evitar ese malestar y facilitar la identificación del espectador, la adaptación introduce en esa escena a Chauvin: es él quien, en el film, ve a Anne mirar la escena del asesinato, lo que simplifica el efecto pero, al mismo tiempo, lo falsea.

Un párrafo aparte merece el trabajo que la novela hace con la temporalidad y las estrategias para llevar ese trabajo a la pantalla. En la novela conviven dos tiempos diegéticos: el del encuentro a lo largo de diez días entre Anne y Chauvin y el tiempo de la pasión de la pareja desconocida, que la muerte

suspende y prolonga hasta el infinito. Las dos parejas, sus amores y relatos se desarrollan en dos temporalidades. La singularidad reside en la oposición entre el tiempo preciso, datado, casi cronometrado del primero y el segundo, sin límites, sin referencias, incesantemente en transformación como si estuviera en continua expansión. Esta oposición corresponde a la distinción entre un tiempo crónico –medido por relojes y calendarios– y el tiempo subjetivo y fuera del tiempo de la pasión. La voz narradora que se ocupa del relato primero multiplica las precisiones al tiempo que subraya el desarrollo lineal e irreversible de esos diez días: “*au coeur de l’après-midi*” (13), “*le crépuscule commença à balayer la mer*” (p. 18), “*Le lendemain*” (p. 31), “*C’était un samedi*” (p. 39); “*Six heures déjà*” (p. 40), “*trois jours auparavant*” (p. 50), etc. Esta temporalidad de los episodios cotidianos contrasta con la fluidez y lo indecible, sin comienzo ni final en la que pasado, presente y futuro se confunden. Sin embargo, esta segunda temporalidad contamina la primera, la hace perder sus límites y referencias. Cuando se encuentran Anne y Chauvin al día siguiente del asesinato hablan en primer lugar del hecho que aconteció el día anterior pero muy rápidamente sus palabras se remontan hacia un tiempo pasado y lejano, abandonando el relato de los hechos comprobados para adentrarse en el mundo hipotético del imaginario de la pasión. Como saben tan poco de ese crimen y de esa historia, se la apropian y la inventan, le otorgan un origen, una duración y un futuro potencial. Ese esbozo que hacen de la historia de los extraños rápidamente se convierte en su propia historia. Y, como por una especie de ósmosis, la historia inventada se apodera de la suya, acentuando cada vez más el proceso de identificación y de fusión hasta que el pronombre “*elle*” designa tanto a la mujer muerta como a Anne. Así, el tiempo del relato de los encuentros reiterados durante diez días es dominado por un tiempo fabuloso, absoluto, el tiempo de la pasión incandescente. El lector pierde las referencias temporales y siente una duración indefinida.

En el film la doble temporalidad de la novela se reduce al eje temporal de los encuentros cotidianos. Las imágenes, entonces, al tiempo que marcan la sucesión de los encuentros deberán producir ese efecto de duración indefinida. Para ello el film sigue el orden cronológico del relato primero, pero introduce algunas distorsiones que otorgan densidad a la continuidad lineal. Luego del encuentro en la casa abandonada, un largo *travelling* hace desfilarse frente a la vista del espectador las rejas de una casa majestuosa mientras se

escuchan unas tenues pisadas. Es de noche. Algunas escenas más tarde, luego de que hubieron reconstruido el crimen, Chauvin le confiesa a Anne que esa noche había pasado delante de su casa. Se produce entonces un efecto de analepsis interna: el espectador recuerda el *travelling* y comprende que era Chauvin frente a la casa de Anne y los pasos pierden su carácter enigmático. El orden cronológico de las imágenes no se vio alterado, simplemente se había suspendido su interpretación (Gardies, 1993, p. 95). No se trata de una anacronía en el sentido que le otorga Genette al término porque el orden de los acontecimientos no se altera pero el espectador establece acercamientos entre dos momentos separados experimentando la espesura temporal del texto. El film además borra las dataciones precisas de la novela (sólo unas poquísimas se mantienen) para producir la indeterminación y la sensación de duración.

Otro aspecto de la temporalidad puede sentirse en los planos en movimiento sin personajes que el film multiplica (los *travellings* de las rejas, de la superficie del río, de las barandas del paseo público y de los árboles del bosque de pinos). Estos planos están allí para representar el tiempo que pasa, la duración indefinida: el movimiento de la cámara, regular y continuo, que transforma la imagen, sucede frente a los ojos y hace experimentar la duración que transcurre entre dos momentos de la historia. Esa es según Gardies (1993, p. 99) una propiedad del cine, la dimensión fenomenológica de la duración cinematográfica, el tiempo en acto. La experiencia del espectador se inscribe en el presente de su percepción y permite que surja una duración específica que parece recordar que *Moderato cantabile* es, como la novela, un film sobre el *tempo*.

A modo de conclusión

Si bien las modificaciones del film no parecen fundamentales, la acumulación de licencias en algunos detalles permite hipotetizar que alteran sus códigos y su espíritu.

El traspaso de cualquier novela a la pantalla moviliza estrategias con notables particularidades. El caso de *Moderato cantabile* brinda un terreno de análisis muy fructífero y permite preguntarse si la imagen puede retomar el trabajo absolutamente particular que la novela durasiana realiza con la temporalidad, la espacialidad, el punto de vista y la narración. Quizás aquí el paso de la escritura a la pantalla deba pensarse no en términos de una

comparación o equivalencia sino de operaciones, lo que implica concebir a la novela no como un modelo sino como un reservorio de instrucciones. Brook elige apropiarse sólo de algunas y tratarlas tomando en cuenta su propia especificidad.

Referencias bibliográficas

Adler, L. (1998). *Marguerite Duras*. París: Gallimard.

Borgomano, M. (1993). *Moderato cantabile*. *Marguerite Duras*. París: Bertrand-Lacoste.

Duras, M. (1958). *Moderato cantabile*. París: Éditions de Minuit.

Gardies, A. (1993). Narration et temporalité dans *Moderato cantabile*. *Cinéma, revue d'études cinématographiques*, 4(1), 88-102.

Weiss, F. (2003). *L'oeuvre au clair*. *Moderato cantabile*. París: Bordas/VUEF.

Lévy, R. y Brook, P. (1960). *Moderato cantabile*. Francia-Italia: Paramount.

El Extranjero, de Ferrandez: Recursos narrativos para una adaptación

Francisco Pérez¹

El Extranjero, de Camus, se ha ganado un lugar en la historia de la literatura universal. Publicada en 1942 y definida por Barthes como “la primera novela clásica de posguerra, (...) obra (...) significativa [que] señala una ruptura y resume una nueva sensibilidad” (2003, p. 75), sosteniendo una nueva filosofía. La novela busca inspirarnos, a través de su narración, sus elementos y su personaje, Meursault, el sentimiento del absurdo. En “Explicación de *El Extranjero*”, Sartre caracteriza al absurdo como:

La relación del hombre con el mundo. La absurdidad primera pone de manifiesto ante todo un divorcio: el divorcio entre las aspiraciones del hombre hacia la unidad y el dualismo insuperable del espíritu y la naturaleza, entre el impulso del hombre hacia lo eterno y el carácter ‘finito’ de su existencia, entre la ‘preocupación’ que es su esencia misma y la vanidad de sus esfuerzos. (1960, p. 78).

El hombre está separado del mundo, es exterior a él, está frente a él. Meursault será aquel que otorga su mirada distante, subjetiva, descriptiva. Será el “extranjero” que genera rechazo porque no acata las razones del mundo, no juzga, no se apropia, sólo describe y actúa sabiendo que “eso no tiene importancia”, muletilla y afirmación repetida por Meursault, que se encarga de acentuar cada vez más esta separación inevitable entre hombre y mundo, entre hombre y Naturaleza.

¹ Universidad Nacional de La Plata. perez_francisco@live.com.ar

Si bien encontramos esta distancia en el diálogo del narrador (en la imparcialidad ante las situaciones del mundo), vemos que el discurso directo es escaso en relación a las múltiples instancias de descripción. En la novela, en la literatura, estas descripciones pueden dar cuenta de una mirada, dar cuenta, en este caso, del mundo externo a Meursault, de la relación absurda entre hombre y mundo, de la “sumisión al absurdo”² y la soledad que experimenta el narrador. Este lenguaje literario, verbal, se distingue, lógicamente, del lenguaje de las historietas, donde lo verbal se entrelaza e intercala con lo visual, generando conexiones y reciprocidad. Cuñarro y Finol otorgan una definición general de este tipo de lenguaje:

El lenguaje de los cómics está formado por códigos lingüísticos, icónicos, cromáticos y gráficos. (...). Los códigos gráficos son convenciones formalizadas aceptadas tácitamente por la comunidad que las utiliza y así, al universalizarlo, se posibilita una lectura común de los mismos. En este sentido, el cómic retoma técnicas y formas de otras artes como la fotografía, el cine y la pintura, para transformarlas de acuerdo con sus necesidades, otorgándoles diversas dimensiones semióticas. (2013, p. 268).

El hecho de retomar técnicas de otras artes no convierte a la historieta en una comunión de lenguajes “extranjeros”, por así decirlo, sino que configura un lenguaje y codificación característicos y particulares de esta forma narrativa. El nexo entre lo verbal y lo no verbal, la apreciación estética y comunicacional, se da de otra forma. Groensteen (2007) diferencia al “género narrativo” de los “tipos narrativos” (dentro de los cuales estará el cómic, la novela y el cine, por ejemplo) e indica que cada uno de estos tipos narrativos “propone al público otro modelo explícito de narrativa y se inclina hacia sus competencias particulares”³ (p. 16), por lo que cada lenguaje estará caracterizado por una forma particular de narrar, acorde a sus formas específicas de codificación, incluso tratándose de una adaptación, como será el caso de *El Extranjero*, de Ferrandez.

Jacques Ferrandez, un historietista argelino nacido en 1955, publica *El Extranjero* en 2013. Editada por Gallimard, la historieta establece desde la

² “Camus [nos propone] un acto puro, inconsecuente, separado de sus vecinos, lo bastante sólido para manifestar una sumisión al absurdo del mundo (...).” (Barthes, 2003, p. 78).

³ La traducción es mía.

primera página las particularidades de la misma, no sólo en relación (y en comparación) con la novela de Camus, sino también en relación a los códigos gráficos de otras historietas.

En la página 5 (el comienzo de la historia) vemos cómo Ferrandez otorga una visión general del lugar, para, luego, introducir al personaje de Meursault a través de una serie de viñetas que lo muestran subiendo al autobús. Si nos detenemos en la primera imagen, en la “panorámica”, por llamarla de algún modo, podemos notar algunas similitudes con una pintura al óleo, y diferenciarla de las imágenes de las viñetas por la ausencia de líneas fuertes que tracen las figuras. La “panorámica” funciona en esta página como una inserción inmediata al lenguaje de la historieta, introduciendo primariamente el código gráfico y no verbal, y distinguiéndose, además, de las imágenes contenidas dentro de las viñetas debido a un sutil pero significativo cambio en el estilo de representación. La introducción de este recurso gráfico no se limitará a la primera página, sino que se repetirá durante toda la historieta, abarcando, la mayoría de las veces, dos páginas (pp. 8-9, pp. 20-21, pp. 52-53, pp. 60-61, pp. 106-107, pp. 66-67). En esta repetición descubrimos un paralelismo entre historieta y novela. Si en la novela la visión del mundo (externo, “silencioso”) se da a través de las descripciones que realiza Meursault, en la historieta serán estas imágenes “panorámicas” las que describen y aportan a la mirada. El *leitmotiv*⁴ no será puramente estético (aunque la función estética está, entrelazada con la función lingüística) sino que responderá a la presencia del hombre frente al mundo, a la descripción, transformadas en imágenes donde las líneas se borran y la mirada se expande. Dentro de estas páginas podemos encontrar, también, una estructuración espejada de las viñetas, lo que agrega otra capa de significación a la diagramación de la historieta. El mundo que, como si de un espejo se tratara, devuelve al hombre su propia imagen, opone aquí las viñetas. Si observamos las páginas 66-67, por ejemplo, notamos dicha estructura, y podemos distinguir un paralelismo: la tercera viñeta de la izquierda, con los personajes aproximándose, podría compararse con la última de la derecha, con Raimundo alejándose de la casa y acercándose al

⁴ “Cuando un tópico gráfico se extiende a toda la red que compone un cómic, puede introducir series temática o plásticamente diferenciadas. Entonces, las interconexiones se vuelven una dimensión esencial del proyecto narrativo, estimulando a toda la red, la cual, encontrándose en efervescencia, incita lecturas trans-lineares y pluri-vectoriales.” (Groensteen, 1999, p. 130). La traducción es mía.

borde derecho de la página. Además, podemos notar que el salto temporal (que separa la partida de Raimundo al médico y su regreso a la casa), es en la página una separación física, que es llenada por la imagen de la playa. Estas características se repetirán en las múltiples instancias donde aparece esta estructura espejada. Mucho más significativo es el paralelismo gráfico establecido entre dos viñetas correspondientes a la primera y a la segunda parte. En la novela, Meursault, al ver a los ancianos reunidos frente a él, al otro lado del ataúd de su madre, dice: “por un momento tuve la ridícula impresión de que estaban allí para juzgarme” (Camus, 2008, p. 15). En la historieta, esta sensación no es representada verbalmente, sino gráficamente, utilizando nuevamente viñetas espejadas. En la página 16 (Ferrandez, 2013) vemos que en la viñeta superior aparecen los ancianos devolviéndole la mirada a Meursault. Ya en la segunda parte, la misma disposición gráfica (tanto en la viñeta como en los personajes de la escena) aparece en el juicio, en la parte inferior de la página 95. La disposición similar de los elementos, la metáfora visual⁵ que desencadena esta similitud se relaciona directamente con la sensación de Meursault en la novela, la sensación de ser juzgado por los demás por su indiferencia ante las razones del mundo, de ser juzgado “por no haber llorado en el entierro de su madre”. Pero esta sensación no es representada verbalmente, el lenguaje de la historieta posibilita una representación gráfica, icónica, espejando viñetas separadas, conectando ambas partes a través de ese reflejo.

Si bien vemos a la descripción y al espejado como recursos trasladados y re-significados por la historieta, podemos notar otros recursos narrativos de la escritura camusiana. Ya desde el comienzo de la novela, Camus da cuenta de una narración discontinua, entrecortada, donde cada frase es un fragmento pequeño y cerrado sobre su propia existencia. Sartre hace referencia a este tipo de narración, y lo relaciona con el absurdo: “El hombre absurdo no ve sino una serie de instantes. (...). Ahora comprendemos mejor el corte de su narración: cada frase es un presente” (1960, p. 91). Estos instantes sólo podrán aparecer, en la novela, de forma verbal, como presentes sucesivos, realidades

⁵ “Para crear una metáfora visual el dibujante debe asignarle un sentido profundo y concreto a un signo icónico, otorgándole a éste una significación y connotación específica, convirtiéndolo automáticamente en un símbolo. Luego, mediante el estereotipo y el uso, ésta pasa a formar parte de las convenciones iconográficas del medio y se convierte en una metáfora visual reconocida.” (Cuñarro y Finol, 2013, p. 274).

que se abren y cierran una detrás de la otra a través de las palabras. En la historieta este recurso es doble. Distinguimos entre el recurso verbal (indistinto de aquel de la novela: las frases aparecen textualmente) y el recurso visual. Aquí sí notamos una re-significación, una re-codificación. Las viñetas en la historieta de Ferrandez serán esos instantes, esos presentes. Si vemos la página 6, donde aparece texto por primera vez, notamos que la separación entre frases se da también entre viñetas. Ambas están distanciadas, contenidas dentro de sí mismas. Esto no sólo se limita a aquellas viñetas superpuestas a una imagen “panorámica” (pp. 60-61), sino que se repite a lo largo de la historieta a través de un esquema irregular en lo que respecta a las viñetas. Esta irregularidad en las proporciones y en el diseño de página (páginas 55 y 56, por tomar dos ejemplos de páginas consecutivas), delimitará diferentes instantes, diferentes presentes encapsulados.

Estos recursos se ven complementados con la presencia constante del sol en la narración. En el caso de la novela, Camus le otorga un peso significativo y simbólico, una presencia constante y abrumadora. El sol somete y dispone,⁶ modifica el mundo físicamente, está latente. Hace “estallar el alquitrán” (Camus, 2008, p. 23) y endurece el agua, detiene el tiempo: “Era el mismo sol, la misma luz sobre la misma arena que se prolongaba aquí. Hacía ya dos horas que el día no avanzaba, dos horas que había echado el ancla en un océano de metal hirviente.” (2008, p. 76). Este sol generador de instantes aparece en la historieta como una presencia luminosa, es representado con el color blanco, y se extiende, en muchas ocasiones, a toda la página (Ferrandez, 2013, pp. 8-9, pp. 20-23).

Los recursos gráficos e icónicos descritos hasta el momento confluyen en el punto inflexivo de la historia, el asesinato. En la novela, la descripción abrumadora del calor y la inmovilidad se rompen con el disparo, y la primera parte concluye con Meursault anunciando sentenciosamente que los disparos finales eran “cuatro breves golpes que daba en la puerta de la desgracia” (Camus, 2008, p. 78). En la historieta, la secuencia del encuentro y el asesinato se desarrolla en dos páginas, la 72 y 73 (Ferrandez, 2013). En ellas, los recursos gráficos se combinan para agregar peso y notoriedad a la escena. Además de la imagen “panorámica” de la playa, podemos notar la distancia

⁶ “(...) el Sol es en este caso una experiencia tan profunda del cuerpo que se convierte en su destino; ‘hace’ historia, y dispone, en la duración indiferente de Meursault, algunos momentos generadores de actos.” (Barthes, 2003, p. 78).

entre las viñetas, que resalta su condición de instantes encapsulados. El sol también está presente, aparece en la luminosidad de la escena y la transpiración de Meursault, que parece que está derritiéndose bajo el calor abrumador. También aparece en el reflejo del cuchillo, un reflejo que lo ciega, un reflejo que sale de la viñeta, invade el resto de la página. El destello blanco excede los límites y cubre el exterior, del mismo modo que cubre los ojos de Meursault. Finalmente, el primer disparo aparece en una fina viñeta junto con la onomatopeya que lo representa (“PAN”) y vuelve a hacer tangible el paso del tiempo⁷. El revólver también excede los límites de la viñeta, direccionando nuestra mirada hacia el árabe herido de muerte. Los cuatro disparos posteriores, aquellos que “dan a la puerta de la desgracia” (Camus, 2008, 78) aparecen en cuatro viñetas consecutivas, distanciadas y repletas del blanco del sol. Además, vemos cómo se van haciendo más pequeñas, y cómo la onomatopeya va perdiendo nitidez, metaforizando la situación de Meursault en la segunda parte, donde será juzgado y estará completamente arrinconado debido a su condición de “extranjero” en el mundo.

El cambio en la segunda parte es notorio. Por un lado, los colores se vuelven mucho más fríos y oscuros, ya desde las primeras páginas (Ferrandez, 2013, pp. 76-77). Aquí también podemos notar cómo el sol continúa afirmando su presencia sobre Meursault, vemos cómo lo ilumina y lo molesta para dormir. Por otro lado, la presencia de lo verbal se hace mucho más fuerte, en particular en la parte del juicio, durante las declaraciones de los personajes (2013, pp. 102-104, pp. 106-107). Se da, además, un cambio notorio en relación al narrador. En la primera parte los diálogos de Meursault eran siempre dirigidos a un personaje dentro de la historia, siempre estaban contenidos dentro de un globo de diálogo⁸. En la segunda parte vemos un acercamiento a la novela con la aparición de los cartuchos, en la página 92. Este elemento,

⁷ “La onomatopeya, al igual que las líneas de movimiento y el diálogo ayudan a resaltar la temporalidad de la acción; es decir, hacen tangible el paso del tiempo, esto es posible mediante el proceso de integración que realiza el lector; a través de las experiencias pasadas podemos evaluar con cierta precisión la duración total de un sonido particular, asignándole un valor en minutos o en segundos a cada sonido. El lector calcula el tiempo que tarda la acción en ser realizada.” (Cuñarro y Finol, 2013, p. 276).

⁸ “El globo es una convención específica del cómic, creada para representar gráficamente los diálogos o el pensamiento de los personajes, y que pudieran ser integrados en la estructura icónica de la viñeta.” (2013, 271).

característico de la historieta, posee varias funciones, entre las cuales se encuentra la narración (generalmente de una “voz de afuera”). Meursault pasará a ser el narrador de su soledad (como lo es desde el principio de la novela), aquel “extranjero” separado del mundo, cuyo diálogo con la sociedad ha sido cercenado. Sus intervenciones serán prácticamente inexistentes, y en su intento vano de justificación al confesar haber matado al árabe “por culpa del sol” (2013, p. 114), lo vemos fuera de la viñeta, mezclado con la playa, ajeno al juicio, expulsado. El recurso gráfico, la exteriorización del personaje, vuelve a metaforizar la “extranjería” del mismo, la distancia frente al mundo. Los elementos gráficos se recombinan en varias páginas (por ejemplo, páginas 122-123), y encontramos que la distancia entre las viñetas vuelve a repetirse. Luego de la cólera de Meursault contra el capellán, que tiñe la página de rojo (p. 130), pasamos a las últimas páginas de la historieta (2013, pp. 132-134), donde los cartuchos se superponen a la imagen “panorámica” y las viñetas adquieren uniformidad, para concluir con un alejamiento que aparta y expulsa a Meursault de la historia, dirigiendo nuestra mirada hacia el cielo nocturno.

Al analizar en profundidad la historieta de Ferrandez, podemos observar múltiples puntos de confluencia con la novela homónima de Camus. Si bien desde el título se habla de una “adaptación”, los recursos gráficos, estéticos e icónicos de la historieta podrían orientar hacia otro sentido, la apropiación. El historietista, como la historieta con los lenguajes del cine, la pintura, la fotografía, se apropia del lenguaje y la narrativa camusiana para re-significarla. Las frases cortas, representaciones de instantes, serán viñetas de diversas formas y tamaños, separadas y encapsuladas en sí mismas, la imagen del hombre devuelta por el espejo del mundo serán estructuras y diseños de página que dan cuenta de ese reflejo. La presencia abrumadora del sol serán tonalidades y escalas cromáticas que metaforizan estas relaciones con el mundo y la Naturaleza. La descripción del mundo, la mirada del hombre, será una pintura al óleo donde las líneas se borran y el hombre mismo desaparece. Estos recursos en su conjunto dan cuenta de la filosofía camusiana, la del absurdo. Dan cuenta del hombre “extranjero”, expulsado del mundo a través la verbalidad y la iconicidad, a través de la metáfora gráfica. Dan uso a lenguajes diversos e interconectados. La apropiación de los recursos camusianos, re-codificados para trazar lazos diversos con la verbalidad de la obra, será lo que lleva a la historieta de Ferrandez a ser mucho más que una mera “adaptación”.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2003). *El Extranjero*, novela solar. En *Variaciones sobre la literatura*, E. F. González (Trad.) (pp. 75 - 79). Buenos Aires: Paidós.
- Camus, A. (2008). *El Extranjero*, B. del Carril (Trad.). Buenos Aires: Booket.
- Cuñarro, L. y Finol, J. E. (2013). Semiótica del cómic: códigos y convenciones. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22, 267-290. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4147470>
- Ferrandez, J. (2013). *L'Étranger. D'après l'œuvre d'Albert Camus*. París: Gallimard.
- Groensteen, T. (1999). *Système de la bande dessinée*. [Beaty, B. y Nguyen, N., trad. (2007). *The system of comics*, Estados Unidos: University Press of Mississippi].
- Robbe-Grillet, A. (2010). Naturaleza, humanismo, tragedia. *Por una nueva novela* (pp. 77 - 102). Buenos Aires: Cactus, traducción de Pablo Ires.
- Sartre, J. P. (1960). Explicación de *El Extranjero*. En *Situaciones, I*, 77-93. Buenos Aires: Losada.

Los ‘Otros’ y ‘Nos-Otros’ en algunas historietas de Jason

Rocío Pilar Judith Quiroga ¹

Existen, en el mundo de la historieta, las que se conocen como las “tres grandes escuelas”: la estadounidense, la japonesa y la franco-belga. Estas no solo supondrán un amplio halo de influencia para el resto del mundo y sus artistas sino también unos circuitos editoriales que permiten el reconocimiento y la difusión de sus obras. Por esto, es común que historietistas de todo el mundo se dediquen por años a trabajar para Estados Unidos, Francia, o alguno de los espacios ligados a estas escuelas puesto que contemplan un mercado mayor y hasta especializado para un público amplio.

Hoy nos ocupa la escuela franco-belga que, si bien se encuentra por debajo en ventas con respecto a la japonesa productora de *mangas* y la estadounidense productora de *comics*, se erige como el hogar de la producción europea que más tarde ha de traducirse a lo largo y ancho del mundo. Allí, Jason alcanzó el reconocimiento del que hoy goza y que lo hace uno de los historietistas más activos de los últimos años.

Jason nació en Noruega en 1965 bajo el nombre de John Arne Sæterøy. Es decir, nació en lo que podríamos llamar “los márgenes del mundo de la historieta”. En su camino hacia la escuela franco-belga, Jason publicó su primera novela gráfica en 1995: *Pocket full of rain and other stories* en blanco y negro. Conviven en este tomo tres tipos de personajes que conforman una

¹ Grupo Rorschach. Facultad de Humanidades y Ciencias de La Educación. Universidad Nacional de La Plata. theyude@gmail.com

tensión de estilo que podría darle el mote de experimental. Nos encontramos con personajes de estilo humano “realista”, otros de estilo más bien caricaturesco por el gran tamaño de sus cabezas, y aquellos animales antropomorfos que más tarde serán característicos en la carrera de Jason.

En este trabajo en particular nos interesa explorar el papel de la extranjería en la obra de Jason. Para hacerlo, podemos referirnos a tres planos que se superponen en su producción: el del mercado, el argumental y el composicional. Estos planos logran entrar en contacto a partir de la intermedialidad que los hace dialogar de manera constante. El mercado dispone las condiciones de producción de las historietas ya que para alcanzar un mayor público, mayores serán las restricciones que se impongan. Es decir, mayor dependencia del mercado, menor independencia de creación. Estas restricciones entran en juego con las técnicas de ilustración, los temas a tratar en los guiones, cómo se dispondrán en la página, el espacio que ocupará la palabra escrita si la hay, si se utilizará color o no, el grado de experimentalidad, entre otros aspectos. De modo de que cuando nos referimos a historietistas de renombre, nos referimos a condiciones del plano de mercado que marcan fuertemente los dos planos específicos de la historieta: el argumental y el composicional. Por lo que la intermedialidad servirá como método para flexibilizar estas relaciones y crear así un producto diverso y maleable.

En el plano del mercado se destaca una extranjería con respecto al núcleo editorial de la historieta que llevó a Jason como noruego a construir una estrategia de “universalización” del lenguaje desde la “historieta muda” con *Espera* (publicado en Francia en el 2000²) y *Chhht* (2002). Con estas producciones logró sortear las fronteras lingüísticas que se cernían a su alrededor e integrarse a la tradición francesa de la línea clara, impulsada por Hergé, y que distingue la forma del fondo para que no haya lugar a confusión y mantener cierta “simplicidad” en el dibujo. La elisión de la palabra le abrió el paso a un mayor público más allá de la frontera puesto que tanto el mercado como el consumo de este producto en Noruega es muy pequeño y vivir de esta profesión es tarea difícil para los artistas. Esta situación desfavorable, los impulsa

² De ahora en más, todas las publicaciones citadas entre paréntesis se corresponderán a sus primeras publicaciones francesas pero sus títulos se citarán en español.

a intervenir sus creaciones de forma novedosa para que encuentren espacio en un lugar altamente competitivo y exclusivo como lo es el de la historieta³.

Así llegamos a *Dime algo* (2002), *El carro de hierro* (2003), *¿Por qué haces esto?* (2004), *Por el mal camino* (2004), *No me dejes nunca* (2005), entre otras. Todas varían entre el estilo mudo y los diálogos y se ubican en el plano argumental “de la extranjería” o, incluso, de la “melancolía”. Los personajes existen pero no pertenecen a ninguna parte, no hay plano espacial, temporal, relacional, social, lingüístico o cultural que los integre. Siempre quedan por fuera del acontecer colectivo, en la soledad, en el “No Lugar de la No Pertenencia”. Y Jason se sirve de la historieta como objeto intermedial para dar cuenta de diferentes instancias de alienamiento o de intento de sus personajes por encontrar un punto de fuga que les permita huir a un colectivo que los acepte.

Para ejemplificar esta afirmación, nos referiremos a *El último mosquetero* (2007) y “Athos en América” (2011), trabajos de Jason que comparten protagonista.

En *El último mosquetero* se nos presenta a un mosquetero venido a menos que vive en pleno siglo XX y que no hace otra cosa que buscar el reconocimiento de quienes lo rodean. Para eso, una vez que cae un extraño rayo en Francia, se dirige a la casa de su compañero Aramis para ir a combatir con los extraterrestres. Pero este lo rechaza: “El presidente puede encargarse de esto” (Jason, 2010⁴, p. 7) le responde.

³ En este sentido, hay que tener presente que cualquier historieta compite inmediatamente con cualquier otra en una librería o en una tienda especializada. Es decir, una obra de Jason puede competir en una tienda con *comics* de superhéroes, novelas gráficas de renombre y demás, no sólo por su precio o calidad sino también por los mecanismos de publicidad en los que se han presentado.

⁴ Este año de publicación se corresponde con la edición estadounidense de Fantagraphics Books que se utilizó para este trabajo. Las traducciones de las citas al español son mías.



Athos se burla de este sistema de poder y lo impugna por no acompañarlo en semejante aventura. Termina emprendiéndola solo, enfrentándose a un sistema monárquico extraterrestre gracias a la ayuda de la princesa de Marte, a su amante y a un presidiario que resultó ser un científico increíble. Detrás de todo se halla el Conde Rochefort y Athos muere encontrando la gloria perdida al tiempo que el viejo Aramis reconoce su propia soledad y el viejo lema de lealtad ante la tumba de su compañero “Uno para todos y todos para uno” (Jason, 2010, p. 48).

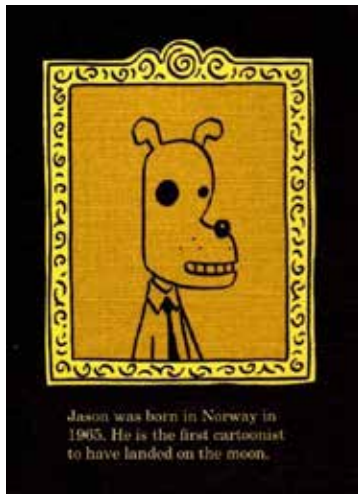


Años después, en 2011, vio la luz *Athos en América*. Una antología de la que nos interesa la historieta homónima. Allí, nos reencontramos con nuestro personaje pero esta vez en Nueva York. Se ha enterado de que estaban por filmar una película de los mosqueteros y decidió ir a pedir el papel de su propio personaje. La casi totalidad de la escena transcurre en un bar y Athos se dedica a relatarle al cantinero lo que le ha ocurrido en las tierras norteamericanas. Tuvo un amorío con Louise Brooks pero ella tuvo que dejarlo, está escribiendo sus memorias y ahora quiere volver a Francia porque no se siente cómodo con los ruidos, el ritmo de vida, el idioma y demás idiosincrasias de Estados Unidos.

Resumidos, entonces, a muy grandes rasgos, los argumentos de ambas historietas, podemos meternos más de lleno en el análisis que nos incumbe. A partir de la contraposición de Athos y Aramis vemos cómo dos personajes que pertenecieron a un mismo tiempo y espacio se hallan ahora en un momento de gran distancia experiencial. Aramis ha decidido aceptar el presente que le toca vivir y hasta intenta adaptarse a él. Athos no lo consigue y se refugia en el alcohol y en diferentes aventuras con tal de obtener un poco de pasado donde vivir. Podríamos decir que es un personaje paradigmático en la obra de Jason. Es un “Otro” que no encuentra su lugar.



Por un lado, a lo largo de la obra de Jason, podemos notar personajes animales antropomorfos muchas veces difíciles de distinguir y, hasta pareciera que se repiten de una historieta a otra a partir de leves guiños. Jason hasta se retrata a sí mismo como un perro en las solapas de sus historietas y ha logrado autoficcionalarse en *Athos en América*.



Esta gran masa de personajes que “se repiten” y sin una individualidad estrictamente marcada obedece a un sistema de alienación en el que los

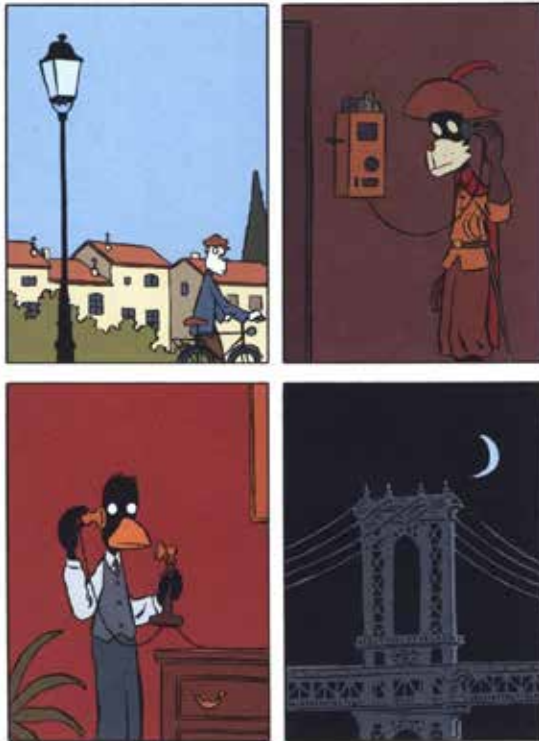
personajes no pueden hallar satisfacción, contención o en el que la idea de “progreso” parece completamente vana cuando no se puede ir más allá de la soledad. Por otro lado, a partir de la historieta como objeto intermedial es que Jason se sirve de la influencia del cine, la música, la pintura y la fotografía para crear espacios donde los personajes sienten el hastío de la vida moderna. Configura desde allí también argumentos en los que estos personajes se construyen como “Los Otros” en una sociedad que los repele. Pero, a su vez, los hace formar parte de un “Nos-Otros” con los lectores cuando logramos identificarnos con su cotidianeidad en los “No-Lugares” de la existencia y de las relaciones interpersonales en tiempos turbulentos, todo en la excesiva condición estática del día a día de individuos particulares. Por eso no sorprende que incluso los giros argumentales en las obras de Jason terminen mal. Sus personajes buscan puntos de fuga para sus existencias y cuando los alcanzan todo culmina de la manera más melancólica posible. Las salidas son pocas: una vuelta a la rutina y a la desesperanza, la muerte, la soledad.

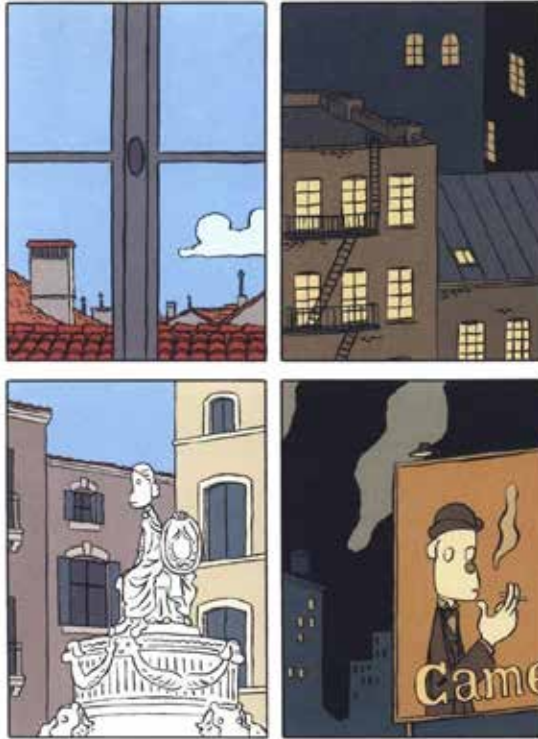
En “Athos en América”, Athos llama a Aramis desde Nueva York sin motivo aparente después de contarle a un cantinero todos los fracasos que le sucedieron en su estadía en Estados Unidos.



Esta escena de conversación en un bar no sólo nos recuerda escenas típicas de películas o series donde un personaje se desahoga con quien lo consuela con alcohol sino que también nos da a saber que el aún mosquetero está escribiendo sus memorias. Un personaje literario escribe literatura sobre sí mismo en una especie de puesta en abismo que lo repite en serie. Quiere perpetuarse como persona real y se hace cada vez más literatura. En el transcurso de la llamada podemos ver varias diferencias entre estas espacialidades incapaces de conciliarse. Hay una diferencia de vestimenta entre dos mosqueteros que devela su condición: Athos aún se proclama mosquetero mientras que Aramis ha dejado de lado esa tarea para intentar insertarse en el modo de vida actual.

Puede verse, en la arquitectura que rodea a ambos personajes, y a la par de la diferencia horaria, una diferencia temporal histórica. Aramis se encuentra en una Francia más ligada a los monumentos, a la arquitectura de antaño, mientras que Athos está en un Estados Unidos completamente industrial, lleno de humo y noche, propagandas, departamentos obreros. Cada una de estas representaciones nos recuerda a las postales de viaje, a fotografías tomadas desde alguna ventana de hotel en un viaje que quiere ser recordado. Athos exige recordar y que lo recuerden. Quiere ser memoria por todos los medios. Pertener a la Historia y renunciar a la extranjería. Y es acá donde Jason inserta su humor irónico: el espacio en el que su protagonista se encuentra es el de las propagandas de tabaco, propagandas efímeras de productos que se hacen humo en una ciudad condenada al cambio de la modernización.





Ni siquiera nosotros como lectores podemos identificarnos con esos contextos: las vestimentas son completamente distintas y, debido a que Athos habría tenido un romance con Louise Brooks, la estrella de cine, sabemos que todo esto debería haber acontecido antes de 1985, fecha de su muerte. Ellos tampoco se sienten sincronizados en tiempo y espacio: Aramis tuvo que dejar prácticamente a la fuerza todo su pasado de lado, mientras que su compañero no puede hallarse con el ruido, el ritmo de vida, la gente, la lengua de Estados Unidos. Se está enfrentando constantemente a ese presente (para él un futuro) que lo acosa: enfrenta su espada al arma de la modernidad: el revólver. Y siempre gana pero no obtiene lo que desea: reconocimiento, inserción, romance.



Athos representa su incomodidad, en las dos historietas que lo tienen como protagonista, a partir de una fotografía de una mujer, la utiliza como ancla a un momento de felicidad en el que pertenecía a alguna parte. Además, él mismo es un reconocido personaje de la literatura de Dumas y ha protagonizado varias adaptaciones cinematográficas (el propio personaje de Jason fue a audicionar a NY para el papel de Athos). Es consciente de su existencia en

esta especie de multiverso y no puede hacer más que flotar en él sin afianzar los pies en ninguna parte. Desde la intermedialidad del plano compositivo de las historietas, los personajes intentan reconocerse como parte de un colectivo: Athos está enamorado, como puede estarlo cualquier individuo, quiere formar parte del cine, como todo el mundo, habla como un personaje literario (puesto que lo es), pero así y todo no puede hallarse en ningún ambiente. Todos los círculos de socialización lo rechazan y lo convierten en un ser abyecto puesto que pertenece sólo al afuera de la sociedad. Por esto mismo se mueve casi todo el tiempo durante la noche, entre las sombras de la ciudad y sus bares. Se encuentra allí con el alcohol y las puertas de otra existencia.

Existe un conflicto temporal que es llevado al plano espacial en la búsqueda de su resolución pero que ni aún así puede darse. Por ejemplo, en *El último mosquetero*, Athos vive añorando el pasado y debe enfrentarse al presente que no lo reconoce (ya no existe el rey ni la reina a los que él servía). El presente cronológico es un futuro fenomenológico para él. Un futuro de decadencia y alienación donde no puede encontrar su propósito. Es paradójico, por lo tanto, que sólo a partir de un ataque de los marcianos a la Tierra él pueda recuperar un poco de su pasado ya que en ese momento se reencontrará con el conde Rochefort, viejo enemigo de los mosqueteros y a quien puede darle fin en un castillo extraterrestre. Sólo allí logra el reconocimiento de los terrestres, una vez que ha cumplido con una tarea de gran envergadura, y sólo en ese momento Aramis lo vuelve a aceptar como compañero. Además, y en el mismo sentido, vive el futuro en Estados Unidos cuando padece toda la velocidad del tiempo que se desvanece ante sus ojos.

Athos hasta puede considerarse, por lo tanto, como un portal hacia la imaginación. Cuando le deja su espada al cantinero al llamar a Aramis, este se pone a jugar y a actuar (podemos decir “play” en su sentido inglés) con ella y hasta podría convertirse, por ese breve momento, en el conde de Rochefort, debido a su extremo parecido.



El mosquetero podría ser una vía de escape para ese perrito de orejas caídas. De hecho, ni siquiera sabemos en qué momento transcurre este episodio en la vida de Athos, si antes o después de lo ocurrido en *El último mosquetero* o, siquiera, si ocurren en el mismo universo. ¿Podrían el cantinero y el conde ser el mismo personaje? ¿Podría el neoyorquino sentir que la vida de un guerrero era mejor que propia? ¿Podría Athos suscitar la salida de un personaje casi cinematográfico hacia un mundo de Ciencia Ficción para convertirlo también en uno literario y de historietas?

Athos entra y sale de los lenguajes en la búsqueda de uno que pueda sentir como nativo pero cada uno de ellos lo repele. Sólo la historietas puede contenerlo en su variedad. Agrupar lenguajes, complementarlos, volverlos maleables en la búsqueda de un sitio propio. Y sólo así vemos nosotros, lectores, que lo fijo, lo estático y lo dado nos asfixia. Athos quiere volver al pasado porque no entiende que con su juego está haciendo futuro.



Referencias bibliográficas

Groensteen, T. (2013). *Comics and Narration*. Mississippi: Univ. Press of Mississippi.

Jason. (2012). *Athos en América*. España: Astiberri.

Jason. (2010). *The last musketeer*. Estados Unidos: Phantagraphics books.

Reggiani, F. y von Sprecher, R. (eds.). (2010). *Teorías sobre la Historieta*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Escuela de ciencias de la información.

De Hernani a Ernani: Literatura y música en son de libertad

Claudia Teresa Pelossi¹

Giuseppe Verdi no solamente fue uno de los maestros de la ópera mundial, sino también, en otro terreno, una figura clave del *Risorgimento* italiano.² Para Piere Milza (2006) muchos encontraron en su música un medio para expresar su deseo de vivir libres y unidos. Los historiadores aún debaten si verdaderamente Verdi anticipó o no las reacciones políticas de su público. Lo cierto es que asumió sus efectos y que encarnó durante décadas el anhelo colectivo de libertad y unidad nacional.

En la relación entre este músico y la historia de su país existe algo que lo acerca al escritor francés Víctor Hugo, de quien Verdi tomó los argumentos de dos de sus óperas: *Ernani* (1844), y *Rigoletto* (1851), cuyo hipotexto es *El rey se divierte*. Según Dauvin, Hugo detestaba la música y, en particular, la ópera; pero los compositores líricos se sintieron atraídos por los dramas hugolianos, ya que portaban rasgos compatibles con la ópera: acciones de fuerte intensidad, violencia de sentimientos, costumbrismo y, sobre todo,

¹ Universidad del Salvador - CEN. claudia.pelossi@gmail.com

² Nella leggenda verdiana si vuole che Nabucco e I Lombardi siano state rappresentazioni fondamentali per il risveglio della coscienza risorgimentale italiana, ma non è vero, non tanto perché sono opere dedicate a due sovrane, Adelaide d'Austria e Maria Luigia di Parma, quanto piuttosto perché negli anni in cui vennero composte il sentimento patriótico era un fuoco tutt'altro che divampante. Il patriotismo che faceva fremere i cuori italiani e vergare alle mani il famoso "W Verdi" che campeggiava sui muri, nacque più tardi, alla vigilia della seconda guerra d'indipendenza. Nonostante nel 1859 fossero passati dodici anni dal Nabucco, i patrioti attribuivano a Verdi una sorte di precoce ispirazione profetica che lo aveva guidato soprattutto nella composizione di "Va pensiero" (Belenghi, 2007, p. 26).

una organización casi musical: alternancia de monólogos (I,5; V,2), de tiradas declamadas ante *partenaires* reducidos a silencio (I,3), de dúos (I,2, IV, 2), de grandes escenas asimilables a coros (IV, 3) (2004). En la transposición de *Hernani*, Verdi junto al libretista Piave, debió realizar modificaciones sustanciales, debidas a la migración de género. En primer término, el autor italiano opera una síntesis o reducción de contenidos necesaria para la adaptación al canto, cuya consecuencia más próxima es una más rápida progresión de la acción. Así, de cinco actos pasamos a cuatro. Entre otros artilugios de condensación –expresa Dauvin– evita todo lo que tiende a retardar la acción, como las largas tiradas de Don Ruy (I, 3; III, 6). Se podría vaticinar que los personajes verdianos, privados de la verborragia hugoliana, adolecieran de profundidad psicológica; pero Verdi logra subsanar esta carencia con una interiorización de los caracteres confiada al poder de la música. Por otra parte, se esfuerza también en hallar una mayor unidad de tono: suprime, por ejemplo, los escasos elementos cómicos que Hugo había introducido en virtud de la hibridación de géneros (el personaje de la dueña, I, 1; Don Carlos que sale del placard, I, 2, los cortesanos ridículos, V, 19) (2004).

Es comprensible que el drama original de Víctor Hugo y el escándalo que había causado entre la gente conservadora la batalla parisina de *Hernani*, no podían dejar de preocupar a los censores austríacos de *Ernani*. La exaltación del bandolerismo, la representación en escena de una conspiración de poder, la ridiculización del personaje del soberano, a quien el texto trataba de “viejo estúpido”, y que el público podía fácilmente asimilar con el emperador de Austria, amenazaban propagar los ideales patrióticos y atentar contra el orden público. De manera que Verdi tuvo que reprimir su ira y dotar a su héroe de una actitud respetuosa hacia el soberano. Con todo, luchó enérgicamente para limitar las mutilaciones que le reclamaban y se mantuvo firme en el mantenimiento del título de la ópera, que se llamaría *Ernani*, y no, como lo exigían las autoridades, *L’Onore Castigliano* (El honor castellano).

En este trabajo nos focalizaremos en uno de los aspectos de la transposición, que resumiríamos en un interrogante-hipótesis: ¿en qué medida Verdi logra tomar las banderas de libertad política pregonadas por Hugo, adaptando ese mensaje a una Italia en pleno proceso resurgimental?

Para lograrlo, tomaremos como eje el tratamiento del personaje de Don Carlos. Ambas obras se remontan al siglo XVI (1519), es decir, al momento

en que Carlos I rey de España es electo Emperador y devendrá Carlos V. Para la construcción de este actante, Hugo escogió una imagen muy poco difundida por la tradición. Durante la tarde de la primera representación de *Hernani*, la siguiente nota fue distribuida en mano a los espectadores. El autor aclararía que fue tomada de una crónica española:

Il est peut-être à propos de mettre sous les yeux du public ce que dit la chronique espagnole de Alaya “qui ne doit pas être confondu avec Ayalá l’annaliste de Pierre-le-Cruel” touchant la jeunesse de Charles-Quint, lequel figure comme on sait dans *Hernani*: -‘Don Carlos, tant qu’il ne fu qu’archiduc d’Autriche et roi d’Espagne, fu un jeune prince amoureux de son plaisir, grand coureur d’aventures, sérénades et estocades, sous les balcons de Saragosse, ravissant volontiers les belles aux galants et les femmes aux maris, voluptueux et cruel au besoin. Mais du jour où il fut empereur, une révolution se fit en lui et le débauché Don Carlos devint ce monarque habile, sage, clément, hautain, glorieux, hardi avec prudence que l’Europe a admiré sous le nom de Charles-Quint “Grandezas de España, descanso 24”’ (Matzke, 1891, p.37).

Se observan en este fragmento dos aspectos clave. Por un lado, queda plasmada la construcción de un personaje dinámico –aspecto que también recogerá Verdi-, en el sentido de que experimenta una notoria evolución –inverosímil por lo abrupta en las dos obras- que va de un rey donjuanesco y aventurero a un emperador maduro, sabio y justo. En términos de Gil Calvo (2006), el héroe crudo, al punto de devenir monstruo o villano, de pronto asume la identidad de patriarca, sin mediación de proceso psicológico alguno. Hugo agrega a esa primera etapa, rasgos de tiranía y crueldad con sus súbditos. El drama romántico, por lo general, debía *frapper les sens*, razón por la cual se privilegiaba lo pintoresco. Hugo recurre, entonces, al color local histórico y geográfico; por ende, esta visión del monarca que nos brinda la Crónica española de Alaya, le sentaba perfecto. Sabemos que si bien la historia constituye el telón de fondo del drama romántico, este debe extender un profundo lazo entre las situaciones históricas que le sirven de trama y el presente político y social del espectador. El drama toma entonces una “mission nationale, un mission sociale, une mission humaine” (Hugo, 1856, p. 6). Es por ello que, los objetivos que se fija Carlos V, luego de su transformación,

no reflejan en realidad las preocupaciones de un emperador del siglo XVI. Preferir la clemencia a la violencia, esforzarse por lograr un mundo más armonioso, trabajar por el progreso de la humanidad (v. 1488) y la unificación de Europa, prestar gran atención al pueblo, fuerza viva de una nación que es necesario proteger (v. 1529), todas estas aspiraciones llevan más bien las huellas de las ideas de Hugo, futuro hombre político que, por otra parte, fueron muy bien recibidas por los hernanistas de la primera representación y anunciaron los compromisos sociales y políticos de los románticos posteriores a 1830. En resumidas cuentas, no podemos considerar a Carlos V como un personaje referencial en el sentido que le atribuye Pilippe Hamon³.

Es necesario detenernos en la escena clave en la que se plasma la transformación sustancial del monarca, que constituye una verdadera catábasis. En ambas obras, Don Carlos, en el momento en que se halla próximo a ser elegido emperador, se dirige a la cripta de Carlomagno con el fin de desbaratar una conjuración en su contra, cuyo artífice es, obviamente, Hernani. El rey hugoliano pronuncia ante la tumba un conmovedor discurso, joya del arte retórica, en el que reflexiona sobre la magnificencia del poder y el sentido del Imperio, a través del uso de tópicos medievales. En primer término, sus palabras nos remiten a la teoría propuesta por Dante Alighieri (1992) en su tratado *Monarquía* (1310-1312), donde el florentino analiza las delicadas relaciones entre el Papado y el Imperio, cuestión que resuelve con la teoría “de los dos soles”. Para Dante, el papa y el emperador reciben su poder directamente de Dios, sin subordinación de la autoridad terrena a la espiritual: deben ser como dos soles que iluminan contemporáneamente el mundo⁴. El emperador debe guiar a la humanidad en su fin natural en la Tierra: la felicidad en este mundo,

³ Una categoría de *personajes-referenciales*: personajes históricos (Napoleón III en los *Rougon-Macquart*, Richelieu en A. Dumas...), mitológicos (Venus, Zeus...), alegóricos (el amor, el odio...) o sociales (el obrero, el caballero, el pícaro...). Todos remiten a un sentido pleno y fijo, inmovilizado por una cultura, a roles, programas y empleos estereotipados, y su legibilidad depende directamente del grado de participación del lector en esa cultura (deben ser *aprendidos* y *reconocidos*). Integrados en un enunciado, servirán esencialmente de “anclaje” referencial remitiendo al gran Texto de la ideología, de los clichés, o de la cultura; asegurarán entonces lo que Barthes llama en otra parte un “efecto de real” y, con frecuencia, participarán en la designación automática del héroe (haga lo que haga, el héroe será caballero en Chrétien de Troyes) (Hamon, 1977, p.4).

⁴ Se contraponen a la teoría del papa Gregorio Magno, según la cual el emperador está subordinado al papa, como la Luna al Sol.

garantizada por la paz y la justicia; y el papa debe conducir a los hombres hacia su fin supranatural, la felicidad ultraterrena. Solo de la libre acción de las dos máximas autoridades, separadas, pero concordes, puede nacer un mundo nuevo y regenerado. He aquí las palabras de Hugo, en las que el papa y el emperador quedan plasmados como dos figuras armónicas pero independientes:

Quand ils sortent, tous deux égaux, du sanctuaire,
L'un dans sa pourpre, et l'autre avec son blanc suaire,
L'univers ébloui contemple avec terreur
Ces deux moitiés de Dieu, le pape et l'empereur!
(...)
Le pape et l'empereur! Ce n'était plus deux hommes.
Pierre et César! en eux accouplant les deux Romes,
Fécondant l'une et l'autre en un mystique hymen,
Redonnant une forme, une âme au genre humain,
Faisant refondre en bloc peuples et pêle-mêle
Royaumes, pour en faire une Europe nouvelle
Et tous deux remettant au moule de leur: main
Le bronze qui restait du vieux monde romain!
(Hugo, 1858, pp. 98-99).

En su discurso aparecen también dos tópicos típicamente medievales: el de *vanitas vanitatum*⁵ y el *contemptu mundi* (desprecio del mundo)⁶:

Oh! quel destin! Pourtant cette tombe est là sienne!
Tout est-il donc si peu que ce soit là qu'on vienne?
Quoi donc! avoir été prince, empereur et roi!
Avoir été l'épée, avoir été la loi!
Vivant, pour piédestal avoir eu l'Allemagne!

⁵ Expresión proveniente del Eclesiastés, que pretende transmitir la inutilidad de los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte.

⁶ Expresión tomada del poema del monje benedictino del siglo XII, Bernardo de Cluny, *De contemptu mundi*, una sátira encarnizada contra los desórdenes morales de la época monástica del poeta y que gira alrededor de dos puntos principales: el carácter transitorio de todos los placeres materiales y la permanencia de las alegrías espirituales.

Quoi! pour titre César et pour nom Charlemagne!
Avoir été plus grand qu'Annibal, qu'Attila,
Aussi grand que le monde! — Et que tout tienne là!
Ah! briguez donc l'empire! et voyez la poussière
Que fait un empereur! Couvrez la terre entière
(Hugo, 1858, p. 159)

Ante la tumba de su homónimo, Carlos comienza a tomar conciencia de la magnitud de su próxima misión y pide a Carlomagno la fuerza necesaria para gobernar al mundo:

Ah! puisque Dieu, pour qui tout obstacle s'efface,
Prend nos deux majestés et les met face a face,
Verse-moi dans le cœur, du fond de ce tombeau,
Quelque chose de grand, de sublime, de beau!
Oh! par tous ses côtés fais-moi voir toute chose!
Montre-moi que le monde est petit, car je n'ose
Y toucher. Apprends-moi ton secret de régner,
Et dis-moi qu'il vaut mieux punir que pardonner!
(Hugo, 1858, p. 160)

El cambio sustancial se ha operado y este nuevo Emperador, moldeado a la manera de su antiguo predecesor, da un giro abrupto en su cosmovisión.

Ahora bien, si tomamos la misma escena en el libreto de la ópera, veremos alteraciones sustanciales. El discurso, mucho más breve que en el texto francés, no sólo no es pronunciado frente al sepulcro, sino que la figura del gran emperador medieval se desdibuja por completo. Este Carlos expresa:

CARLO: Gran Dio! costor sui sepolcrali marmi
Affilano il pugnai per trucidarmi!...
Scettri!... dovizie!... onori!...
Bellezza!... gioventù!... che siete voi?
Cimbe natanti sopra il mar degli anni,
Cui l'onda batte d'incessanti affanni,
Finché giunte allo scoglio della tomba

Con voi nel nulla il nome vostro piomba!
Oh de' verd'anni miei
Sogni e bugiarde larve,
Se troppo vi credei,
L'incanto ora disparve.
S'ora chiamato sono
Al più sublime trono,
Della virtù com'aquila
Sui vanni m'alzerò;
E vincitor dei secoli
Il nome mio farò⁷.
(Verdi, 2012, p. 309)

El libretista ha operado una reducción del pasaje hugoliano y ha tomado exclusivamente la reflexión sobre la vanidad del mundo y el ocaso del poder, y la posterior necesidad de un cambio moral que lo ubicase a la altura de las circunstancias. Verdi trató, por todos los medios, de mantenerse fiel a la trama argumental, pero sin ensalzar demasiado la figura imperial. Lo logra desplazando el acento heroico, del rey, a los conjurados, a través de un discurso, cuyo eje es la liberación de la tiranía, que no aparece en el hipotexto francés:

CORO: Si ridesti il Leon di Castiglia,
E d'Iberia ogni monte, ogni lito
Eco formici tremendo ruggito,
Come un di contro i Mori oppressor.
Siamo tutti una sola famiglia,
Pugnerem colle braccia, co' petti;
Schiavi inulti più a lungo e negletti

⁷ ¡Gran Dios! / Ellos, sobre estos mármoles sepulcrales, / afilan la daga para darme muerte. / ¡Cetros! ¡Riquezas! ¡Honores! / ¡Bellezas! / ¡Juventud! ¿Que sois? / Barcas navegando sobre / el mar de los años / a quienes las olas / golpean con penas incesantes, / hasta que, al alcanzar el/ arrecife de la tumba, / tu nombre se hunde contigo en la nada. / ¡Oh!, sueños y embustes / de mis años juveniles, / si he creído en vosotros, / vuestro conjuro se ha desvanecido. / Si ahora soy llamado / al trono más sublime, / me elevaré como un águila / sobre las alas de la virtud, ¡ah! / y convertiré mi nombre / en el conquistador de los siglos.

Non sarei finché vita abbia il cor.
Sia che morte ne aspetti, o vittoria,
Pugneremo, ed il sangue de' spenti
Nuovo ardire ai figliuoli viventi,
Forze nuove al pugnare darà.
Sorga alfine radiante di gloria,
Sorga un giorno a brillare su noi...
Sarà Iberia feconda d'eroi,
Dal servaggio redenta sarà...⁸
(Verdi, 2012, p. 311)

Evidentemente, no es casual la diferencia de actitud en los autores. A las monarquías hereditarias, Hugo opone la soberanía de un emperador electo. De corte liberal, el autor francés sostiene el principio de la elección como un elemento positivo, aunque todavía no profese ideas netamente republicanas. Recordemos que tres meses después del estreno de Hernani, se produjo la Revolución de 1830, que arrojó del poder a Carlos X, figura conservadora y absolutista. Es por ello que esta obra fue considerada no solamente transgresora en el aspecto artístico, sino sobre todo, peligrosa en el plano político. Era imposible despegar la imagen de Carlos X del retrato de ese primer Don Carlos. Por otra parte, Hugo, artista romántico, aunque parezca contradictorio, fue seducido por la concepción carolingia del poder imperial (v. 1641, 1487), autoridad sagrada, mística, confiada por Dios, quien guía a los electores hacia el candidato más digno, situación imposible en la monarquía hereditaria. Éste era ya uno de los temas de la propaganda napoleónica: el conductor de hombres es investido por una misión de origen divino. Tengamos en cuenta, además, que la generación de Hugo creció en la fascinación de las empresas

⁸ TODOS ¡Un pacto! ¡Un juramento! / Que despierte de nuevo / el León de Castilla, / y que en cada montaña, / en cada región de Iberia, / resuene el eco de su / tremendo rugido, / como ocurriera antaño / contra el moro opresor. / Formamos todos una sola familia / y pelearemos con nuestros brazos / y pechos. / No seremos / esclavos irredentos y en abandono / mientras haya vida / en nuestros corazones. / Ya la muerte nos atrape, / o nos sonría la victoria, / combatiremos, / y la sangre de los muertos / dará nuevo valor / a los hijos vivientes, / dará resurgente fuerza a la lucha. / Que se haga el día, por fin, / radiante de gloria, / que se haga el día y brille / sobre nosotros / Iberia será fértil en héroes, / será librada de la servidumbre.

napoleónicas y su legado político y cultural, por lo que Carlomagno, en definitiva, no es más que una transposición del militar corso.

Inversamente, en la obra italiana, la figura de Carlomagno y la del nuevo emperador, adquieren ribetes diametralmente opuestos, pues se vinculan claramente con el poder tiránico del Imperio Austrohúngaro. Si bien su argumento –a diferencia de *Nabucco* e *I Lombardi*– no estimulaba de modo directo el fervor patriótico, el pueblo captó en esta obra los aires de libertad. Y es así como podemos interpretar en clave italiana independentista, el discurso de liberación, cantado por el coro y citado anteriormente. La frase “Si ridesti il leon di Castiglia” (“Que despierte de nuevo el león de Castilla”) se transformó popularmente en “Si ridesti il leon di Venezia”. Así, si reemplazamos los términos “Iberia” por “Italia” y “moros” por “austriacos”, el paralelismo es perfecto. También la célebre aria inicial de Elvira “*Ernani! Ernani, invola mi...*” se tomaría- según cuenta la tradición años después- como un ruego a la Joven Italia⁹ para que Víctor Manuel, rey del Piamonte, la liberara del abrazo aborrecido del Imperio Austrohúngaro.

Para concluir, podemos afirmar que Hugo y Verdi fueron dos genios devenidos mitos que lograron fascinar al público de su tiempo, por la grandeza del arte literario uno, y del arte musical, el otro. Y en estas obras, a través del telón de la historia lograron captar y plasmar con maestría las inquietudes y desasosiegos del hombre de su tiempo, atrapado en complejas estructuras políticas y sociales, carentes de libertad. Y es por ello que hoy, entre otras causas, después de casi doscientos años, el público continúa aplaudiéndolos.

Referencias bibliográficas

- Alighieri, D. (1992). *Monarquía*. Tecnos: Madrid.
- Belenghi, R. (2007). *Giuseppe Verdi*. Napoli: Liguori Editori.
- Gil Calvo, E. (2006). *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Anagrama.
- Dauvin, S. et J. (2004). *Hernani (1830) Ruy Blas (1838)*. Collection Profil d'une oeuvre. Paris: Hatier.

⁹ La *Joven Italia*, instituida en Marsella en julio de 1831, era una organización clandestina que agrupaba a republicanos, nacionalistas y liberales que se planteaban la difusión de las ideas nacionalistas y democráticas, a la par que estimulaban la insurrección contra las potencias extranjeras que estaban obstaculizando esos procesos. Los representantes más conocidos son Mazzini y Garibaldi.

- Hamon, Ph. (1977). Para un estatuto semiológico del personaje (Trad. T.M. de Costa). UNC. En R. Barthes y otros. *Poétique du recit*. París, Seuil.
- Hugo, V. (1858). *Théâtre. Hernani*. Paris: L. Hachette et Cie. Recuperado de https://books.google.com.ar/books?id=L7bUg0skYROC&printsec=frontcover&hl=es&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Hugo, V. (1856). Lucrèce Borgia. En *Théâtre*. Paris: L. Hachette et Cie. Recuperado de books.google.com.ar/books?id=3porAAAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=lucrece+borgia&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjJo47ZkprYAhWHxpAKHUDA_BhMQ6AEIRTAE#v=onepage&q=lucrece%20borgia&f=false
- Matzke, J. (1891). The Historical Hernani. [El Hernani histórico]. *Modern Language Notes*, 6(2). Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/2919034>
- Milza, P. (2006). *Verdi y su tiempo*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Verdi, G. (2012). *Hernani. Tutti i libretti d'opera*. [Todos los libretos de ópera]. Roma: Newton Compton Editori.

Este volumen reúne los trabajos de investigación sobre literatura en lengua francesa desarrollados en las universidades argentinas y extranjeras, presentados en el marco de las XXX Jornadas de Literatura Francesa y Francófona. Este evento científico fue organizado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP en colaboración con la AALFF, durante el mes de mayo de 2017. Se organizan a partir de tres ejes, Hospitalidad, extranjería, Revolución y Diálogos culturales. Incluye trabajos sobre literatura contemporánea, medieval y clásica abordados desde una perspectiva actual, por lo que se estudian los diálogos culturales de la literatura en lengua francesa con la literatura argentina, con diversas tradiciones literarias de la cultura occidental, la traducción y otras expresiones artísticas.

**Trabajos, Comunicaciones
y Conferencias, 39**

ISBN 978-950-34-1760-7